Paul Van Nevel

Nicolas Gombert

et l'aventure de la polyphonie franco-flamande



KARGO & L'ÉCLAT

NICOLAS GOMBERT

ET L'AVENTURE DE LA POLYPHONIE FRANCO-FLAMANDE

Une première version de ce livre a été publiée en 1992
sous le titre *Nicolas Gombert en het avontuur van de Vlaamse Polyfonie.*
Le présent texte, révisé, en constitue l'édition définitive.

ISBN KARGO : 2-913632-13-0. ISBN ÉCLAT : 2-84162-087-5

Paul Van Nevel

NICOLAS GOMBERT
et l'aventure de la polyphonie franco-flamande

Traduit du néerlandais par
EVA DE VOLDER

Nicolas gombert chanoine

KARGO & L'ÉCLAT
51, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 75005 PARIS
2004



L'Harmonie, la Musique et la Mesure.
Gravure au burin de Philippe Galle d'après Johannes Stradanus extraite de l'*Encomium Musices* (fin XVIe siècle).



Pour Wolf Erichson.



Maximilien au milieu de ses musiciens.
Gravure sur bois de Hans Burgkmair
extraite de *Der Deisskunig*
(composé entre 1505 et 1516, imprimé en 1775).

AVANT-PROPOS

CE LIVRE est en quelque sorte une réponse aux maintes questions que le public des concerts de l'Ensemble Huelgas me pose depuis quelque trente ans, un public d'auditeurs qui ne sont pas forcément musiciens, encore moins des spécialistes de musique de la Renaissance. Ce livre est donc un guide (et non une dissertation musicologique) à destination de ceux qui aiment la beauté de la musique polyphonique des Franco-Flamands sans qu'ils aient nécessairement connaissance de ses aspects musicologiques ou historiques.

Où étaient formés ces compositeurs et chanteurs, qui furent si demandés dans l'Europe entière ? Quelle était leur tâche en tant que membre, chanteur, ou compositeur d'une chapelle ? Comment ont-ils composé leurs œuvres ? Quel était le contexte social de leur carrière ? Quels étaient les milieux musicaux importants, et leurs mécènes ? Comment les œuvres se sont-elles transmises jusqu'à nos jours ? Ces pages essaient d'offrir quelques réponses à toutes ces questions sans entrer dans des détails trop pointus, et sans s'apesantir sur les aspects musicologiques tels que les intervalles et leurs règles mélodiques, l'harmonie, le contrepoint, ou les tonalités de l'époque. Bien des aspects musicaux de la Renaissance ne sont donc pas (ou si peu) traités, l'objectif premier étant que cet ouvrage soit accessible à un public intéressé et curieux.

Nicolas Gombert est sans doute, pour la période qui nous concerne, l'un des meilleurs guides qui soit. Ses compositions font partie du sommet de la polyphonie de la Renaissance. En outre, il occupe une position centrale entre les Franco-Flamands du xv[e] siècle – à commencer par Josquin – et la musique de la Renaissance tardive de Cipriano de Rore, Orlande de Lassus, Giaches de Wert ou Claude Le Jeune. La carrière de Gombert est exemplaire, au sens où elle est un parfait témoignage de la vie des autres compositeurs, avec leurs succès, déceptions, incertitudes, problèmes matériels et situations politiques souvent tumultueuses. Enfin, il travaillait au sein de l'un des plus importants milieux musicaux d'Europe : la chapelle de l'empereur Charles Quint. Nicolas Gombert est un véritable enfant de son époque, et ce livre est un chemin vers les sommets de l'œuvre du maître.

La musique de Nicolas Gombert est devenue plus accessible avec l'enregistrement que l'Ensemble Huelgas lui a consacré, *Nicolas Gombert. Musique à la cour de Charles Quint* (paru chez Sony Classical, série Vivarte, référence SK 48249). Le chapitre IV est une analyse concise des sept œuvres enregistrées sur ce disque – sont ainsi mentionnés dans ce chapitre les numéros de plage (Nº3, Nº5-17, etc.) ainsi qu'un minutage précis pour les passages analysés. Par ailleurs, deux œuvres profanes retranscrites en notations modernes (*Tous les regretz* et *Je prens congie*) sont reproduites en pages 112-150 (les numéros de mesure du chapitre IV renvoyant à ces deux partitions). Puis nous proposons, en fin d'ouvrage, une liste non exhaustive des collègues compositeurs de Gombert enregistrés par l'Ensemble Huelgas.

Cet ouvrage s'ouvre par la liste du Top-100 des compositeurs flamands et franco-flamands de l'époque 1380-1600. Bien qu'à première vue une telle liste puisse paraître monotone, incomplète tant en ce qui concerne le nombre de compositeurs qu'au niveau des renseignements fournis, elle offre en quelques pages et en un coup d'œil quelques informations générales mais importantes sur l'impact des Franco-Flamands dans la vie musicale en Europe.

Il me reste enfin à remercier ma traductrice Eva De Volder et mon éditeur Alexandre Laumonier pour la confiance, la patience, le soin et l'amour pour cette musique qui les habitent. Et je remercie tout spécialement Nicolas Gombert et ses collègues, qui m'offrent depuis bien des années des nuits d'insomnie mais également beaucoup de plaisir, comme il convient entre amis.

Paul VAN NEVEL,
Lille, septembre 2004.



DE HAUT EN BAS, ET DE GAUCHE À DROITE
Guillaume Du Fay,
Jacob Obrecht,
Philippe de Monte,
Josquin Desprez,
Cipriano de Rore,
Adriaan Willaert,
Orlande de Lassus.

LE TOP-100 DES COMPOSITEURS FLAMANDS ET FRANCO-FLAMANDS DE LA RENAISSANCE

Nom	Naissance	Mort	Principaux lieux et milieux de travail
Agricola, Alexander	1446, Gand	1506, Valladolid	France ; Italie (Ferrare) ; Pays-Bas.
Appenzeller, Benedictus	ca. 1485, Flandre	après 1558, Flandre	Entre autres à la chapelle de Marie de Hongrie.
Baston, Josquin	ca. 1500, Flandre	après 1563 (?)	Entre autres dans les cours royales de Pologne et de Scandinavie.
Bauldeweyn, Noël	ca. 1480, Flandre	1530, Anvers	Flandre (Malines et Anvers).
Beauvarlet, Henricus	avant 1575, Lille	1623, Furnes	Flandres françaises, entre autres à Furnes.
Berchem, Jacques de	ca. 1505, Berchem	ca. 1565, Italie (?)	Italie, entre autres à Venise et Verone.
Binchois, Gilles	1400, Mons	1460, Soignies	Cour de Bourgogne.
Bonmarché, Jean de	ca. 1520, Douai ou Valenciennes	1570, Madrid (?)	Cambrai ; cours de Charles Quint et Philippe II.
Brassart, Johannes	ca. 1400, diocèse de Liège	après 1445, Tongres (?)	Italie ; Allemagne ; Bâle ; Tongres.

BRUCK, Arnold de	ca. 1500, Bruges (?)	1554, Linz	Thérouane; Gand; cour de Ferdinand Ier.
BRUMEL, Antoine	ca. 1460, France	après 1515, Italie (?)	Genève; Paris; Chambéry; Ferrare.
BUSNOIS, Antoine	ca. 1430, Pas-de-Calais (Busnes?)	1492, Bruges	Cour des ducs de Bourgogne; Bruges.
BUUS, Jakob	ca. 1500, Gand (?)	1565, Vienne	Venise; Vienne; Flandre.
CANIS, Cornelius	1506, Gand (?)	1562, Prague	Lille; Gand; cour de Ferdinand Ier.
CAPY, Adrien	ca. 1570, nord de la France	1639, Lens	Espagne (cours de Philippe II et III); Lens.
CARON, Philippe	ca. 1450, Cambrai (?)	1500, Cambrai (?)	Flandres françaises.
CICONIA, Johannes	ca. 1370, Liège	1412, Padoue	Italie, entre autres Padoue.
CLEMENS NON PAPA, Jacobus	ca. 1515, Flandre	1555/56, Dixmude (?)	Bruges; Ypres; Leyde; Bois le Duc.
COCLICO, Adrianus Petit	1500, Flandre	1562, Copenhague	Prusse; Nuremberg; Stettin.
COMPÈRE, Loyset	ca. 1445, Artois (Saint-Omer?)	1518, Saint-Quentin	Italie (Milan, cour des Sforza); France (cour de Charles VIII, Cambrai, Douai, Saint-Quentin).
CORNET, Séverin	ca. 1530, Valenciennes	1582, Anvers	Flandre (Malines et Anvers).
CORNUEL, Jean, alias VERJUS	ca. 1435, Boulonnais	1499, Cambrai	Milan; Tours; Thérouane; Cambrai.
COURTOIS, Jean	ca. 1500, Cambrai (?)	après 1540 (?)	Flandres françaises, principalement Cambrai.
CRECQUILLON, Thomas	ca. 1490, Flandre	1555, Béthune (?)	Espagne (cour de Charles Quint); Flandres françaises.
CUVELIER, Jean, alias Jacquemart le CUVELIER	*fl.* deux. moit. XIVe siècle		Tournai; cour de Charles Quint.
DELATTRE, Petit Jean	ca. 1510 (?)	1569, Utrecht	Liège, Utrecht.

DESPREZ, Josquin	ca. 1440, Picardie	1521, Condé-sur-l'Escaut	Milan; Rome; Ferrare; cour de Louis XII.
DE VOS, Laurent	1533, Anvers	1580, Cambrai	Cambrai; Bruges; Ypres.
DIVITIS, Antonius	ca. 1470, Louvain	après 1515 (?)	Bruges; Malines; Bruxelles; cour de Louis XII.
DU BUISSON, Michel-Charles	*fl.* 1560-1573 (né à Lille)		Vienne (cour de Ferdinand Ier); Prague
DU FAY, Guillaume	1397/98, Flandres françaises (?)	1474, Cambrai	Cambrai; Rome; Rimini; Chambéry.
DULOT, François	Saint-Omer, deux. moit. XVe siècle	après 1531 (?)	Amiens; Rouen.
FAIGNIENT, Noé	ca. 1540, Cambrai (?)	ca. 1600 (?)	Anvers; Bois-le-Duc.
FÉVIN, Antoine de	ca. 1470, Arras (?)	1511/12, Blois	Cour de Louis XII.
FORESTIER, Mathurin	*fl.* 1500		Flandre.
GALLET, François	après 1550, Mons	1586, Flandre	Flandres françaises, entre autres à Douai.
GASCONGNE, Mathieu	ca. 1490, Cambrai	1540, Paris (?)	Cambrai; cour de François Ier.
GAUCQUIER, Alard du	ca. 1534, Lille	ca. 1582 (?)	Vienne (cour de Maximilien II); Bruxelles.
GEMBLACO, Jean-François	*fl.* 1378-1415		Liège; Avignon; Paris; cour de Bourgogne.
GHERSEM, Géry de	ca. 1573/75, Tournai	1630, Tournai	Madrid (*Capilla Flamenca*); Bruxelles.
GHISELIN, Johannes, alias VERBONNET	ca. 1480, Picardie	après 1507, Flandre	Ferrare; Florence; Bergen op Zoom.
GHIZEGHEM, Haye van	ca. 1445, Ghizeghem	entre 1472 et 1497 (?)	France (cour de Charles le Téméraire).
GOMBERT, Nicolas	ca. 1500, La Gorgue (?)	ca. 1560, Tournai (?)	Cour de Charles Quint; Tournai.
GUYOT, Jean	1512, Châtelet	1588, Liège	Liège; Vienne (cour impériale).

HASPROIS, Johannes Symonis	ca. 1358, Arras	1428, Cambrai	Cour royale du Portugal; cour de Charles V; Cambrai; Avignon.
ISAAC, Heinrich	ca. 1450, Flandre	1517, Florence	Florence; cour de Maximilien I; Constance.
HELE, George de la	1547, Anvers	1586, Madrid	Malines; Tournai; Madrid (cour de Philippe II).
HELLINCK, Lupus	ca. 1496, Pays-Bas	1541, Bruges	Flandre (entre autres à Bruges).
HERPOL, Homer	ca. 1520, Saint-Omer	1573/74, Constance	Fribourg; Constance.
JAPART, Jean	*fl.* 1474-1507, Picardie		Ferrare (cour d'Ercole I d'Este); Bergen op Zoom.
KERLE, Jacobus de	1531/32, Ypres	1591, Prague	Orvieto; Rome; Augsbourg; Cambrai; Vienne; Prague.
LANTINS, Arnold de	ca. 1380, Liège (?)	après 1431 (?)	Italie (Rome, Venise)
LANTINS, Hugo de	après 1380, Liège (?)	après 1431 (?)	Venise; Rimini (cour des Malatesta).
LASSUS, Orlande de	1532, Mons	1594, Munich	Italie (Rome, Milan, Mantoue...); cour de Bavière (Munich).
LE JEUNE, Claude	ca. 1530, Valenciennes	1600, Paris	Paris.
L'HÉRITIER, Jean	ca. 1480, diocèse de Thérouane	après 1562, Italie (?)	Italie (entre autres Rome et Venise).
LIMBURGIA, Johannes de	ca. 1380, Liège	ca. 1440, Liège	Italie.
LOQUEVILLE, Richard	ca. 1370, Flandres françaises	1418, Cambrai	France.
LOUYS, Jan	ca. 1530, Flandre	1563, Vienne	Anvers; Vienne (cour de Ferdinand Ier).
LUPI, Johannes, alias LELEU, Jehan	ca. 1506 (?) Flandres françaises	1539, Cambrai	Cambrai.
MACQUE, Giovanni de	ca. 1548, Valenciennes	1624, Naples	Vienne; Rome; Naples.

MAILLART, Pierre	1550, Valenciennes	1622, Tournai	Madrid (cour de Philippe II); Anvers; Tournai.
MAESSENS, Pieter	ca. 1505, Gand	1563, Vienne	Chapelle de Marguerite d'Autriche; Courtrai; Vienne.
MANCHICOURT, Pierre de	ca. 1510, Béthune	1564, Madrid	Flandres françaises (Arras, Tournai); Madrid (*Capilla Flamenca*).
MARTINI, Johannes	ca. 1440, Brabant	1497/98, Ferrare	Milan; Mantoue; Ferrare.
MONTE, Philippe de	1521, Malines	1603, Prague	Naples; Rome; Vienne; Prague.
MOULU, Pierre	ca. 1480, Flandres françaises	ca. 1550, France (?)	Cour du roi de France.
MOUTON, Jean	avant 1460, Hautes-Vignes (Samer)	1522, Saint-Quentin	Picardie (entre autres Nesles et Amiens); Grenoble; cour royale de François I[er].
NAICH, Hubert	ca. 1515, diocèse de Liège	après 1546 (?)	Liège; Rome.
NASCO, Jan	ca. 1510, Flandre	1561, Trévise	Italie (entre autres Vérone – *Academia Filarmonica* –, Venise, Trévise).
OBRECHT, Jacob	ca. 1457/58, Gand	1505, Ferrare	Bergen op Zoom; Cambrai; Bruges; Anvers; Ferrare.
OCKEGHEM, Johannes	ca. 1415, Saint-Ghislain	1497, Tours	Anvers; cour des rois de France.
OPITIIS, Benedictus de	après 1480, Anvers (?)	après 1522 (?)	Anvers; cour d'Henri VIII d'Angleterre.
ORTO, Mabrianus de	ca. 1460, Tournai	1529, Nivelles	Rome (chapelle papale); Nivelles; cour de Bourgogne.
PATHIE, Roger	ca. 1510, Cambrai (?)	1565 (?)	Bruxelles; Lille (en tant que membre de la chapelle de Marie de Hongrie); chasseur de voix d'enfants pour Charles Quint...

Payen, Nicolas	ca. 1512, Soignies	1559, Madrid	Madrid (cour de Charles Quint).
Pevernage, Andreas	1543, Harelbeke	1591, Anvers	Courtrai ; Bruges ; Anvers.
Pipelaere, Mathaeus	ca. 1450, Flandre	ca. 1515, Flandre	Anvers ; Bois-le-Duc.
Prioris, Johannes	ca. 1460, Brabant	avant 1515, France	Rome ; France (cour de Louis xii).
Pullaer, Louis van	ca. 1475, Cambrai	1528, Cambrai	Liège ; Paris ; Cambrai.
Regis, Johannes	ca. 1430, Flandres françaises (Soignies ?)	ca. 1485, Soignies	Anvers ; Cambrai ; Soignies.
Regnart, Jacob	1540-1545, Douai	1599, Prague	Cour de Maximilien i ; cour de Rodolphe ii (Innsbruck, Prague).
Richafort, Jean	ca. 1480, Ricartsvorde	après 1547, Bruges	Malines ; cour des rois de France ; Bruges.
Rogier, Philippe	ca. 1561, Arras	1596, Madrid	Madrid (cour royale de Philippe ii).
Rore, Cipriano de	1516, Renaix	1565, Parme	Venise ; Ferrare ; Parme.
Rue, Pierre de la	ca. 1460, Flandres françaises (Tournai ?)	1518, Courtrai	Sienne ; Bois-le-Duc ; Malines (cour de Marguerite d'Autriche).
Stappen, Crispin van	ca. 1470, Flandres françaises	1532, Cambrai	Cambrai ; Padoue ; Rome (chapelle papale).
Stockem, Johannes de	ca. 1445, Flandre	après 1501, Hongrie	Liège ; Rome (chapelle papale) ; Hongrie (chapelle de Mathias Ier Corvin).
Tinctoris, Johannes	ca. 1435, Braine-l'Alleud	1511, Naples ou Nivelles	Cambrai ; Orléans ; Naples.
Turnhout, Geert de	ca. 1520, Turnhout	1580, Madrid	Anvers ; Lier ; Madrid (cour de Philippe ii).
Utendal, Alexandre	ca. 1535, Flandre	1581, Innsbruck	Chapelle de Marie de Hongrie ; Prague ; Innsbruck.

VAET, Jacobus	ca. 1529, Harelbeke	1567, Vienne	Courtrai; cour de Charles Quint; cour de l'archiduc Maximilien.
VELUT, Gilet	ca. 1380, Flandres françaises	avant 1450, Rome	Cour de Charlotte de Bourbon; Rome.
VIDE, Jacobus	ca. 1380, diocèse de Tournai (?)	après 1433 (?)	Nivelles; chapelle des ducs de Bourgogne.
WAELRANT, Hubert	1516/17, Flandre	1595, Anvers	Flandre, principalement Anvers.
WEERBEKE, Gaspar van	ca. 1445, Oudenaarde	après 1518, Rome	Milan (cour des Sforza); Rome (chapelle papale).
WERRECORE, Matthias Hermann	(?) Flandres françaises (Warcoint?)	après 1570 (?)	Entre autres à Milan.
WERT, Giaches de	1535, Wert	1596, Mantoue	Novellara (chez le comte Alfonso Gonzague); Mantoue; Ferrare.
WILLAERT, Adriaan	ca. 1490, Roulers ou Bruges	1562, Venise	Chapelles royales de Louis XII et François Ier; Ferrare; Venise.
YCART, Bernardus	*fl.* 1470-1480, probalement mort à Naples		Naples.



Pas de Calais
LA MANCHE
PAYS RECONQUIS
BOULONOIS
COMTE D ARTOIS
COMTE DE FLANDRE
FLANDRE
PONTHIEU
Ambleteuse
Wissant
BOULOGNE
Samer
Etaples
MONTREUIL
Rue
Crotoy
Somme
St Valleri
Cayeux
ABBEVILLE
S Riquier
Crecy
Hesdin
Dourier
Ardre
Tournehen
St Omer
Bourbourg
Watte
Casel
Bailleul
Poperingue
YPRES
Warneton
Werwick
Menin
Comine
Estaire
Merville
AIRE
Terouenne
Fauquemberg
Lilbourg
Bethune
St Venant
Lens
LILLE
TOURNAY
Orchies
S Amand
CONDE
DOUAI
Marchiene
VALENCIENNES
Denain
Bouchain
ARRAS
Arleu
CAMBRAI
Crevecoeur
Honnecourt
BAPAUME
Albert
DOURLENS
St Pol
Perne
Auchi
Vignacourt

Chapitre I



L'AVENTURE DES FRANCO-FLAMANDS À LA RENAISSANCE. LE PAYSAGE MUSICAL AUTOUR DE NICOLAS GOMBERT

À LA RENAISSANCE, l'éclat et la grandeur de la Flandre rayonnaient sur l'Europe entière. Les terres flamandes embrassaient alors le Brabant, le Hainaut, la Flandre, l'Artois et la Picardie, et les villes telles que Cambrai, Arras ou Lille appartenaient alors au territoire flamand du royaume de Bourgogne ; au nord, le Brabant s'étendait jusqu'à Anvers, Bergen op Zoom et Bois-le-Duc. La splendeur de la Flandre résidait dans le fait qu'elle exportait non pas des cyclistes, ni des footballeurs, mais des musiciens : des chanteurs et des compositeurs célèbres, à la réputation parfois sulfureuse, aptes à flatter les oreilles des puissants. Ils jouissaient d'une notoriété véritablement internationale, ce qui n'était pas insignifiant dans une Europe où les médias actuels n'existaient pas.

En outre, les musiciens flamands des XVe et XVIe siècles ne furent pas les seuls à être attirés par le magnétisme des contrées cosmopolites et lointaines. La cour papale d'Avignon, par exemple, avait accueilli de nombreux Flamands dès le XIVe siècle : Guillaume de Flandres, Henricus Scoenheze, Jean de Louvain, Louis Sanctus de Beringen (ami de Pétrarque) et Johannes Ymmesoens ne sont que quelques noms de la longue liste de chanteurs, de clercs et de vicaires flamands en Avignon. Précédés par leur célébrité ou tentés par l'aventure, architectes, sculpteurs et peintres de la Renaissance risquèrent le difficile voyage à pied, à cheval ou en voilier vers

les régions méridionales. De tous les artistes qui émigrèrent vers le sud, les musiciens flamands étaient tant en nombre – pas moins de 250 – qu'en qualité les plus importants.

Johannes Ciconia, Hugo et Arnold de Lantins furent vers 1400 les premiers musiciens de renom à traverser les Alpes; l'un des derniers polyphonistes flamands, Philippe de Monte, mourut à Prague en 1603. Tout au long de cette période de deux siècles, les capitales musicales européennes furent sous l'emprise des musiciens franco-flamands.

Fait remarquable, ces compositeurs étaient pour la plupart originaires d'un même territoire enceint par les villes de Mons, Saint-Quentin, Boulogne et Bruges. Ils reçurent leur formation dans les *Scholae cantorum* et les maîtrises de cette région, les principales étant à l'époque celles de Bruges, Anvers, Tournai, Cambrai, Saint-Quentin, Nivelles, Mons et Douai. Des villes comme Nesles, où travaillèrent de nombreux chanteurs, Condé-sur-l'escaut, où Josquin Desprez passa les dernières années de son existence, La Gorgue, probable terre natale de Nicolas Gombert, ou encore Hautes-Vignes, lieu de naissance de Jean Mouton, sont aujourd'hui tombées dans l'oubli. Les anciennes *Scholae cantorum* étaient divisées en une *Schola interior* réservée aux *pueri oblati*, les enfants voués au clergé, et une *Schola exterior* pour les *nutriti*, qui eux n'étaient pas destinés à la vie monacale et devaient pourvoir à leurs propres besoins. Mais du temps de Gombert, les *Scholae cantorum* médiévales furent petit à petit supplantées par les maîtrises.

Les maîtrises de la Renaissance offraient aux jeunes garçons une solide éducation dans les *artes liberales*: outre la grammaire, les langues et autres matières rhétoriques ou générales, on leur donnait une vaste formation musicale. Cet enseignement était une synthèse de théorie et de pratique et incluait entre autres le chant grégorien (*musica plana*), la polyphonie (*musica figuralis*) et l'improvisation (*contrapunte alla mente*). Le Flamand Adrianus Petit Coclico, contemporain de Nicolas Gombert et élève de Josquin Desprez, écrivit dans son *Compendium Musices* (1552) qu'« *aussitôt que ses élèves* [ceux de Josquin] *arrivaient à bien articuler en*

chantant, qu'ils étaient capables d'orner leur chant de fioritures et qu'ils arrivaient à bien placer le texte sur les notes, il leur enseignait les lois de la consonance. Il leur apprenait également différentes façons d'improviser un contrepoint sur une mélodie grégorienne. »

Le fonctionnement des maîtrises reposait sur un échange de bons procédés : les écoles logeaient, nourrissaient et éduquaient les jeunes garçons, et en contrepartie ces derniers devaient magnifier les services liturgiques et les fêtes religieuses. Et ce fut précisément cette interaction entre théorie et pratique qui porta ses fruits aux xve et xvie siècles. Gombert lui-même, ainsi que la plupart de ses prédécesseurs ou contemporains, avait été formé et avait grandi au sein de ces fameuses écoles des grandes cathédrales. Guillaume Du Fay fut enfant de chœur à la cathédrale de Cambrai ; Josquin Desprez (qui fut très probablement l'un des professeurs de Gombert) reçut son éducation musicale à la cathédrale de Saint-Quentin ; Pierre de Manchicourt, collègue de Gombert et maître de chapelle de la cathédrale de Tournai, commença ses études musicales dans la cathédrale d'Arras.

Dès la seconde moitié du xve siècle, les chapelles des cours princières se transformèrent progressivement en centres de formation pour futurs musiciens. Les cours des plus grands souverains rivalisaient pour posséder la meilleure chapelle et les plus grands musiciens, et les tâches de ces derniers étaient multiples : à la fois compositeurs et interprètes, ils devaient fournir de la musique pour les fêtes profanes et les services religieux. Des garçons étaient enrôlés dès leur plus jeune âge afin de chanter les voix de *superius* en échange de leur entretien, d'une éducation générale, d'une formation musicale et d'une éventuelle titularisation rémunérée à l'âge adulte. Et la carrière de Gombert révèle que la vie de ces jeunes choristes et de leurs professeurs n'était pas toujours facile : Gombert fut un temps « *maistre des enffans de chœur* » à la cour de Charles Quint, ce qui n'était pas de tout repos puisqu'à l'ordinaire, comme on le verra, ces enfants accompagnaient l'empereur dans ses voyages à travers son immense territoire.

Les recruteurs de jeunes talents et les diplomates des cours européennes guettaient l'occasion de pouvoir engager les jeunes gens doués qui chantaient dans les chapelles étrangères. À l'âge de treize ans à peine, Orlande de Lassus fut emmené – comprenez enlevé – à Palerme par Ferrante Gonzague, un général de l'empereur Charles Quint. Giaches de Wert, célèbre contemporain de Gombert, fut engagé très jeune dans le chœur de la cour de la marquise de Padula, à Naples. Les maîtres de chapelle de l'empereur Charles Quint avaient eux-mêmes comme tâche supplémentaire la recherche d'enfants de chœur en Flandre. Ainsi le compositeur Roger Pathie fut-il l'un des chasseurs de voix d'enfants de Charles Quint. En 1529, Gilles Reyngot, chantre de la chapelle, fit un voyage en Flandre, dans le Hainaut, en Artois et dans le Brabant, afin de « *cherchier chantres poir envoyer en Espaigne* ». Le recrutement d'un enfant dans un chœur était d'ailleurs un « investissement » fort rentable, car les habitudes gastronomiques ainsi que le contexte social et moral de l'époque faisaient que les garçons conservaient leur voix d'enfant bien plus longtemps qu'aujourd'hui : ils ne muaient en général qu'entre seize et dix-huit ans.

Parvenus à l'âge adulte, chanteurs et compositeurs travaillaient le plus souvent dans les milieux où ils avaient été formés. La chapelle papale à Rome, les cathédrales et les cours princières étaient des lieux très convoités, car ils garantissaient un revenu fixe et permettaient aux musiciens d'assurer leur pitance. La Chapelle Sixtine à Rome, par exemple, était un grand pôle d'attraction pour les chanteurs flamands : bien que l'effectif y fût très fluctuant, la chapelle papale regroupait les meilleurs musiciens d'Europe ; au XVe siècle, les grands compositeurs du continent européen tels que Guillaume Du Fay, Gaspar van Weerbeke, Alexander Agricola, Josquin Desprez et Johannes Martini y ont presque tous séjourné quelques temps. Bien que le chant grégorien monodique constituât le répertoire principal, la polyphonie jouait un rôle considérable dans la vie du Vatican. En réalité, beaucoup dépendait du goût et des intérêts du souverain pontife régnant, et certains papes disposaient même, en plus de la chapelle officielle, d'une chapelle privée. La pratique musicale du Vatican atteignit

son apogée sous le pontificat du pape Léon x (1475-1521), un des célèbres descendants de la lignée des Médicis. En 1483, la Chapelle Sixtine était constituée de vingt-quatre chanteurs, et la musique polyphonique connut à cette époque un essor d'une singulière fécondité.

La Chapelle papale était certes un centre de musique religieuse de premier plan, mais peut-être pas le plus important. À la Renaissance, ce fut dans les cathédrales et les collégiales que la musique polyphonique se développa comme un art nourri de la vie même, en symbiose avec les courants artistiques de l'époque. Voici un aperçu des cathédrales, abbayes et églises collégiales du xvi[e] siècle renommées pour leurs chanteurs et leurs compositeurs (ce fut également dans les ateliers de ces lieux que les manuscrits contenant les compositions des chantres et des maîtres de chapelle furent élaborés ; et c'est précisément grâce à ces grands livres de chœur qu'une grande partie du trésor musical de la Renaissance nous a été transmis) :

Amiens	(Mouton y fut chanteur)
Anvers	(Obrecht et Ockeghem y chantèrent)
Bois-le-Duc	(Matheus Pipelare y chanta)
Bruges	(Clemens Non Papa y fut chanteur)
Cambrai	(Du Fay y fut chanteur)
Condé-sur-l'Escaut	(Josquin Desprez y passa les dernières années de sa vie)
Florence	(Isaac y fut chanteur)
Milan	(Josquin Desprez y fut chanteur)
Mons	(Gilles Binchois y fut organiste)
Orvieto	(Jacobus de Kerle y fut maître de chant)
Saint-Marc à Venise	(Willaert et de Rore y furent maîtres de chapelle)

SAINT-QUENTIN	(Loyset Compère y travailla)
SIENNE	(Pierre de la Rue y fut quelques temps ténor)
TOURNAI	(Pierre de Manchicourt y était maître de chapelle)
TOURS	(Ockeghem y travailla la majeure partie de sa vie)

À l'époque de Nicolas Gombert, les cours princières se transformèrent en centres où la musique était l'un des arts les plus pratiqués. Elle était à la fois marque de prestige et, de manière plus fonctionnelle, servait d'« ornement » sonore aux occupations quotidiennes les plus diverses : célébration de la messe (parfois plusieurs par jour), fêtes liturgiques (les vêpres par exemple), processions, enterrements, cérémonies, banquets, cortèges, pourparlers de paix, affaires privées du souverain (jusque dans l'alcôve !), échanges culturels avec d'autres cours, représentations lors de voyages...

La chapelle impériale de Charles Quint était sans aucun doute la plus prestigieuse d'Europe. En 1525, le noyau de cette chapelle réunissait quinze chanteurs, douze enfants (sous la responsabilité de Gombert), un organiste et un « *souffleur* », mais ce dernier n'avait été engagé que pour ses jambes. Outre la chapelle impériale, Charles Quint pouvait faire appel aux chapelles privées de ses subordonnés, comme par exemple celle de Marguerite d'Autriche, à Malines. Mais le bijou le plus scintillant de la couronne musicale de Charles Quint fut sa fameuse *Capilla Flamenca*. Marin Cavalli, ambassadeur de Venise à la cour impériale, écrivait en 1551 : « *il y avait quarante chanteurs qui formaient la meilleure chapelle, et la plus respectée, de toute la Chrétienté. Ils y étaient choisis dans les différentes provinces des Pays-Bas* ».



Un service religieux.
Gravure au burin de Philippe Galle
d'après Johannes Stradanus
extraite de l'*Encomium Musices*
(fin XVIe siècle).

Dans les grandes villes, les chapelles des cours princières se joignaient fréquemment à la chapelle impériale. Mais cette dernière rivalisait avec les chapelles royales des pays voisins, tout aussi prestigieuses : celles d'Henri VIII, par ailleurs lui-même compositeur, et de François Ier, qui avait à sa charge la liturgie de la Sainte Chapelle à Paris, étaient très réputées. Ces chapelles étaient elles aussi très importantes en effectif – c'est du moins ce que l'on peut déduire des registres de l'enterrement de Louis XII en 1515, dans lesquels vingt-deux chanteurs sont mentionnés. Les trois principales chapelles d'Europe se rencontrèrent en 1538 à Aigues-Mortes ; les musiciens du pape Paul III, de Charles Quint et de François Ier échangèrent alors expériences, compositions et informations. Ghiselin Danckerts, chanteur et secrétaire de la Chapelle Sixtine (il était d'ailleurs plus secrétaire que chanteur, car sur une liste du 31 août 1565 on peut lire après son nom « *Vocem non habet... inutilis* ! ») écrivit au sujet de cette rencontre légendaire : « *Al tempo che papa Paulo Terzo, puo se piacer tra il detto Carlo imperatore et Francisco, re di Francia, erano insieme le tre capelle delli più grandi et principali du tutta la Christianità...* » Enfin, comtes, ducs, prétendus ou vrais princes, cardinaux, duchesses, gouverneurs, banquiers (les Fugger), doges et autres souverains se disputaient le titre de « meilleure chapelle » selon leur capacité financière, quitte parfois à s'endetter.

Certaines chapelles princières égalaient même les chapelles royales ou impériales. La chapelle des ducs de Bourgogne, par exemple, atteignit son apogée sous les règnes de Philippe le Bon (1396-1467) et de Charles le Téméraire (1433-1477). Bien davantage que dans d'autres chapelles, la part instrumentale y était prépondérante : l'ordonnance de la cour du 1er janvier 1469 énumère cinq trompettes de guerre (servant aux sonneries), six trompettes de ménestrel (précurseur du trombone) et « *troys joueurs de instrumens bas* » (luth, flûte à bec et vièle). Cette même ordonnance mentionne la composition du groupe de chanteurs : « *...y aura du moyns six haultes voix, troys teneurs, troys basses-contres et deux moiens...* » Avec ses quatorze musiciens rémunérés, la chapelle bourguignonne devançait largement ses rivales, surtout si l'on tient compte de la célébrité et de la

compétence des chanteurs : la cour de Bourgogne avait attiré des compositeurs de premier plan tels que Gilles Binchois, Robert Morton et Antoine Busnois.

Avec son agencement bigarré de principautés, de duchés et de comtés, l'Italie employait de nombreux chanteurs flamands. La taille souvent surprenante de ces chapelles reflète la richesse de ces souverains et leurs goûts musicaux : la chapelle ducale de Galeazzo Maria Sforza, à Milan, était composée de vingt-deux *cantori da capella* et dix-huit *cantori da camera*, alors que la cathédrale devait se contenter de seulement sept chanteurs... Voici un bref aperçu des centres musicaux italiens les plus importants :

VILLE	FAMILLE, NOBLES	COMPOSITEUR FLAMAND
Ferrare	Este (Ercole I et Alfonso I)	Josquin Desprez Cipriano de Rore
Florence	Médicis	Heinrich Isaac
Mantoue	Gonzague (Gian Francesco II, époux d'Isabella d'Este)	Alexander Agricola Giaches de Wert
Milan	Visconti et Sforza (Galeazzo Maria Sforza)	Loyset Compère Gaspar van Weerbeke
Modène	Este	Échanges avec Ferrare
Naples	Territoire espagnol	Johannes Tinctoris Orlande de Lassus

Parme	Les ducs de Farnèse	Cipriano de Rore
Rimini & Pesaro	Malatesta	Hugo de Lantins Guillaume Du Fay
Urbino	Ducs de Montefeltro et Della Rovere	Contacts avec Willaert Leonardo Meldert Fiammingo
Venise	Doges et familles patriciennes	Adrian Willaert Jakob Buus

L'Italie employait certes un grand nombre de musiciens flamands, mais pas tous : Johannes Ockeghem et Jean Mouton travaillèrent en France, Heinrich Isaac fut compositeur à la cour de Maximilien d'Autriche, Philippe de Monte chanta aussi en Angleterre et Josquin Baston était rattaché aux cours des royaumes scandinaves et divisait son travail entre Cracovie, Stockholm et Copenhague. En général, les musiciens étaient à la fois chanteur, maître de chant ou maître de chapelle… et compositeur. La musique étant indispensable en bien des circonstances, les compositeurs y consacraient une grande partie de leur temps. La grande variété des genres musicaux de cette époque est d'ailleurs une conséquence du caractère fonctionnel qu'avait la musique dans la vie quotidienne.



Gombert et ses contemporains excellaient dans plusieurs genres :

LA MESSE POLYPHONIQUE

La messe polyphonique de la Renaissance est en quelque sorte l'équivalent de la symphonie du XIXe siècle. Elle permettait aux compositeurs d'afficher leur talent, elle leur servait de carte de visite et formait souvent une étape dans leur carrière musicale – l'évolution de la pensée musicale de la Renaissance est inconcevable sans la messe polyphonique ; elle était d'ailleurs en ce temps la composition la plus complexe et la plus longue. Une messe comprenait cinq parties – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus Dei* – qui constituent l'*ordinarium*, les éléments d'une messe dont le texte reste inchangé toute l'année, alors que les textes liturgiques du *proprium* changent tous les jours et n'ont, pour cette raison, que rarement été mis en musique. La messe polyphonique en cinq parties pouvait être chantée n'importe quel jour : à la chapelle papale par exemple, dans les cathédrales ou les cours princières, elle était célébrée au moins une fois par jour (et parfois davantage, lors des jours de fête par exemple) ; et même si la célébration des messes ne pouvait pas toujours se faire à plusieurs voix, les messes polyphoniques formaient un élément essentiel de la liturgie occidentale. Compte tenu de l'ampleur de chaque messe (cinq parties qui durent en tout quinze à trente-cinq minutes), le nombre de messes parvenues jusqu'à nous aujourd'hui est énorme. Ces messes portaient pour la plupart le titre d'une chanson populaire, même si des thèmes du répertoire grégorien pouvaient aussi servir de *cantus firmus*. Gombert écrivit ainsi une *Missa Je suis déshéritée* et une *Missa Fors Seulement*. Cette particularité vient du fait que la toile polyphonique était sous-tendue par une chanson populaire (en d'autres termes un *cantus firmus*) qui, tel un fil rouge, est citée par l'une des voix (souvent le ténor) ou par plusieurs, en partie ou intégralement, soit dans le tempo originel, soit en augmentation.

Une autre forme de messe était la messe-parodie. Le compositeur n'empruntait plus une mélodie en tant que *cantus firmus*, mais une composition toute entière (motet, chanson, madrigal). La tonalité, la distribution des voix et les thèmes de l'œuvre originale étaient repris et transformés dans la nouvelle composition.

Lassus prit ainsi la chanson de Gombert *Tous les regretz* comme modèle pour sa *Missa ad imitationem moduli Tous les regretz*.

LE MOTET ET LES GENRES MUSICAUX APPARENTÉS

Le motet regroupe toutes les compositions polyphoniques vocales en latin destinées à la liturgie (l'usage de la langue vulgaire, comme chez Bach, est postérieur). Les textes étaient d'origines diverses: ils provenaient généralement des psaumes, des hymnes ou des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cela s'explique par les différentes fonctions du motet : il pouvait s'intégrer dans la liturgie, servir de matériel paraliturgique, et surtout il permettait de magnifier les offices. En effet, à des moments fixes de la journée, des psaumes, oraisons, hymnes, antiennes, *responsoria* et *sequentia* devaient être récités ou chantés selon un schéma très strict. Les offices commençaient avant le lever du jour, avec matines et se succédaient ensuite, dans l'ordre, laudes, prime, tierce, sixte, none, vêpres et enfin, au coucher, complies. Seules laudes, vêpres et complies étaient parfois célébrées en dehors des abbayes et des cathédrales. Les ordonnances de la cour de Bourgogne précisent en 1469 que « *chascun jour de l'an a heure competente sera dite et celebree… une haulte messe ordinaire a chant et deschant… item semblablement a heure competente du vespre seront chantees vespres et complies* ». À ces célébrations régulières s'ajoutent également les textes mis en musique qui s'apparentent plus ou moins au motet (par les techniques d'imitation et de contrepoint) telles les *Lamentations*, chantées les Jeudi, Vendredi et Samedi saints, ou le *Magnificat*, l'un des textes qui fut le plus souvent mis en musique (Gombert en composa huit, Lassus cent-un). Le *Magnificat* était d'ailleurs chanté presque tous les jours pendant les vêpres, associé aux antiennes mariales (*Ave Maria Stella, Alma redemptoris Mater, Regina Cœli,* etc.).

Il va de soi que dans une société où l'Église occupait une place centrale, les occasions de composer des œuvres vocales sur des textes latins ne manquaient guère. Les *Requiem* étaient toujours très impressionnants par leur

gravité et leur solennité. Les *Déplorations*, dont les textes étaient d'un caractère plus humaniste que religieux, louaient des êtres chers perdus et peuvent être comptées parmi la musique religieuse bien que le contenu ne soit pas toujours sacré. Josquin écrivit par exemple une *Déploration* pour Ockeghem, Gombert en écrivit une pour Josquin, Josquin Baston pour Johannes Lupi, Cipriano de Rore pour Adrian Willaert, etc. Les *Te Deum* (chantés les jours de fête) et les faux-bourdons (formule polyphonique simple servant à réciter des psaumes) faisaient également partie du répertoire quotidien.

Outre le répertoire religieux, les Franco-Flamands composèrent une importante œuvre profane principalement constituée de chansons, de madrigaux (un genre inventé en Italie vers 1520) et de motets-chansons – ces motets-chansons étaient en quelque sorte des motets profanes sur des textes latins, très souvent puisés dans la littérature classique (l'*Enéide* de Virgile par exemple).

LES CHANSONS

Les musiciens franco-flamands étaient pris d'un véritable engouement pour la chanson française. En l'espace d'une dizaine d'années seulement, l'imprimeur anversois Tielman Susato publia à lui seul quelque vingt-deux recueils de chansons sur des textes français (quatorze publications furent dédiées à la chanson française). Gombert écrivit plus de soixante-dix chansons, son successeur à la cour de Charles Quint, Thomas Crecquillon, en écrivit cent vingt-sept. Mais le succès de ces chansons ne s'explique pas seulement par le grand nombre de commandes des cours princières. L'imprimeur vénitien Petrucci édita à partir de 1501 les premières partitions de musique polyphonique, et la chanson s'avéra rapidement très prisée. Paris devint ensuite la capitale de la chanson imprimée : Attaignant publia entre 1528 et 1552 plus de cinquante recueils, soit en tout quelque 1500 chansons.

Le cœur de ces chansons était bien évidemment l'amour, fatalement sans espoir, reléguant l'amant dans un désespoir profond... mais fertile sur le plan artistique. La cour de Marguerite d'Autriche était pour ainsi

dire spécialisée dans ce genre : Marguerite n'était pas forcément un parangon de légèreté insouciante – ce dont témoigne sans ambiguïté sa devise « Fortune infortune fort une ». Dès lors, on ne s'étonnera pas que Pierre de la Rue, compositeur de sa cour, ait composé un recueil de chansons dont les titres sont lourds de mélancolie et de tristesse : *Plus Milz Regretz, Secretz Regretz, Les Granz Regrets, Cœurs desolez*... Les chansons de Gombert adhèrent parfaitement à cet esprit mélancolique. Tant dans la forme qu'au niveau du texte, les chansons *Tous les regretz* et *Je prens congie* respirent la crainte et l'espoir (voir transcriptions pp. 112-150).

Formellement, il existait deux types de chansons. Le premier était de forme ancienne, encore redevable à la génération de Josquin et de style imitatif, compact. Tout comme dans les motets, chaque phrase du texte était énoncée consécutivement par chacune des voix dans un style polyphonique et imitatif. Une nouvelle technique abondamment pratiquée à Paris entraîna une nouvelle tendance : le texte était chanté de façon homophone par les différentes voix, et la structure des chansons devint alors plus simple, transparente et légère. Ces chansons bigarrées étaient d'un caractère badin et burlesque, plutôt descriptives – y étaient mises en musique des scènes de chasse, de batailles ou de marchés.

LE MADRIGAL

Le madrigal de la Renaissance est une composition vocale profane en italien. Les textes étaient presque toujours des poèmes d'amour issus de l'œuvre de poètes célèbres tels que Jacopo Sannazaro, Pétrarque, Le Tasse ou L'Arioste. La nouveauté et l'originalité du genre résidaient dans le fait que les compositeurs y tentèrent pour la première fois de transposer en musique la force dramatique des mots grâce à toutes sortes de procédés astucieux. La tristesse, par exemple, était généralement associée à l'utilisation du chromatisme (un motif composé de demi-tons). Cette évolution stylistique qui commença dans les années trente du XVIe siècle aboutit finalement à l'opéra (vers 1600). Bien que les Flamands aient joué un rôle primordial dans l'évolution et la production du madrigal

(Willaert, de Rore, de Wert), Gombert, lui, n'en a composé aucun. Comme il voyageait principalement entre l'Espagne et la Flandre, ses contacts avec l'Italie ne furent que très éphémères et, surtout, le caractère de son style, entièrement greffé sur l'art linéaire (quasi cérébral) du Nord, était par nature inapte à traduire cette légèreté émergente. Gombert s'est montré maître dans le perfectionnement de styles existants, et non dans l'expérimentation musicale, celle-ci étant à mille lieues de son univers mental.



Durant ses années de service auprès de Charles Quint, Gombert n'avait pas la tâche facile : il était non seulement responsable de la formation musicale, de l'instruction générale et du bien-être matériel des enfants du chœur, mais il devait également chercher et recruter de belles voix en Flandre et, en tant que compositeur de la cour, il était obligé d'accompagner Charles Quint dans ses voyages. La cour impériale lui offrait en contrepartie une vie assez aisée, et la perspective d'une pension de retraite. Les musiciens de la chapelle impériale jouissaient en effet d'une forme de « sécurité sociale » avant la lettre : au terme de leurs années de service, chaque membre permanent de la chapelle avait droit à une fin de vie insouciante, souvent sous forme de prébende.

La situation matérielle de la plupart des musiciens n'atteignait toutefois que rarement un tel niveau de vie. Ils menaient bien souvent une existence précaire et aventureuse car un bouleversement politique, la mort d'un souverain ou la dissolution d'une chapelle suite à des problèmes financiers pouvaient d'un jour à l'autre les précipiter dans l'incertitude. Le cas de la chapelle ducale de Galeazzo Maria Sforza, à Milan, est symptomatique : Galeazzo Maria fut assassiné en 1477, et les musiciens de sa chapelle se dispersèrent aussitôt à la recherche d'un nouvel employeur. Même les musiciens de renom n'échappaient pas à cette insécurité : Josquin Desprez eut une existence instable de 1477 à 1486, année de son recrutement par la chapelle papale.

Une situation analogue se produisit après la mort de Charles le Téméraire, en 1477. Certains membres de sa chapelle quittèrent la cour bourguignonne, ne soupçonnant pas qu'elle serait reprise par la fille de Charles le Téméraire, Marie de Bourgogne. De la même manière, un changement de pape impliquait de nouveaux goûts musicaux… Les musiciens, par leur mode de vie, contribuaient parfois eux-mêmes à cette existence instable. Il n'était pas rare qu'un musicien se fasse congédier à la suite à une faute grave, excès de paresse ou mauvaise conduite. Ainsi, en 1559, à la mort du duc de Ferrare, Ercole II d'Este, son fils Alfonso refusa de prolonger le contrat de son maître de chapelle Cipriano de Rore, car celui-ci avait entrepris en 1558 et en 1559 des voyages à Ronse, son village natal, ces petites excursions ayant duré à chaque fois plusieurs mois… De Rore trouva ensuite refuge à la cour des Farnèse, à Parme. En septembre 1484, Jacob Obrecht fut nommé maître des *enffans* de chœur de la cathédrale de Cambrai. Mais en février 1485 il postulait déjà à un autre poste, à l'église Saint-Donatien de Bruges, sans que ses employeurs à Cambrai ne fûssent au courant. Cette situation tendue se termina fatalement par sa démission, en octobre 1485 – en outre, le chapitre de Cambrai lui réclama de l'argent, Obrecht ayant probablement utilisé à ses propres fins les fonds destinés à l'entretien des chanteurs… Louis van Pullaer, maître de chapelle à Cambrai, fut licencié en 1507 pour cause de « négligence extreme ». Antoine Brumel quittait en 1500 la maîtrise de Notre-Dame à Paris après de violentes querelles avec le chapitre. Pieter Maessens, maître de chapelle de Notre-Dame, à Courtrai, fut renvoyé en 1543 pour abus d'alcool. Jacobus de Kerle, maître de chapelle à Ypres, fut banni en 1567 puis excomunié suite à une bagarre en public avec un prêtre. Et Nicolas Gombert fut condamné aux galères par Charles Quint après avoir abusé d'un jeune choriste – un retour à la cour semblait impossible après cet incident, et Charles Quint plaça le compositeur « en repos » à Tournai pour le reste de ses jours. Des raisons purement musicales pouvaient également provoquer le départ de certains musiciens : ainsi Guillaume Du Fay prit-il congé de la chapelle papale en 1437, parce que son maître Eugène IV préférait pour la liturgie le grégorien à la polyphonie.

La rétribution des chanteurs flamands était très variable – selon leur fonction, leur renom, la fortune de leur maître ou... leurs propres exigences. Les musiciens étaient rémunérés en argent, en nature et/ou sous la forme de prébende (ou bénéfice ecclésiastique). Les musiciens appartenant au clergé occupaient une position avantageuse : la fonction de chanteur était souvent associée à celle de chapelain, célébrant, conseiller personnel, etc. Cette polyvalence était très intéressante pour l'employeur car une partie de la rémunération pouvait être réglée sous la forme de prébendes – à condition que l'employeur fût une autorité ecclésiastique ou impériale, seules instances ayant le droit d'en octroyer. Une prébende était un titre auquel des revenus ou des rentes étaient rattachées. Le titulaire d'une telle prébende jouissait d'une sorte de « fonction » dans une église ou une cathédrale. Chaque année, l'autorité ecclésiastique locale devait payer une somme puisée dans ses propres fonds. La prébende pouvait récompenser une fonction de chapelain d'autel, mais aussi une place de chanoine au chapitre d'une église ou d'une cathédrale. Ces prébendes avaient pour particularité qu'elles étaient attribuées sans obligation de résidence. C'était en d'autres termes un moyen qui permettait au pape ou à l'empereur de faire payer un chanteur ou un compositeur par des autorités locales, sans contrepartie sur place de la part du bénéficiaire. Certains chanteurs à Rome étaient ainsi titulaires de prébendes de cathédrales qu'ils ne virent jamais de leur vivant. La prébende était un moyen de paiement très répandu mais non sans limites : chaque cathédrale ou église disposait d'un nombre de prébendes fixé à l'avance, selon la richesse de l'autorité locale. Il arrivait parfois qu'on octroyât une prébende à un musicien, mais que celui-ci fût placé sur une liste d'attente : c'est ce qu'il arriva au très infortuné Gaspar van Weerbeke, à qui l'on attribua à la fin de sa vie deux prébendes, l'une à Tournai et l'autre à Cambrai, mais qui mourut avant même d'avoir pu en tirer le moindre profit.

La prébende était également considérée comme une sorte de pension de retraite : à la fin de leur carrière, les chanteurs habitaient paisiblement à l'ombre de la cathédrale qui leur allouait ce bénéfice. Gombert, après avoir expié sa peine, fut ainsi transféré à Tournai, où on lui accorda un canonicat avec prébende. Durant son

existence, il avait obtenu des prébendes à Courtrai, Lens et Metz. Guillaume Du Fay cumula tant de prébendes qu'il réussit à s'enrichir considérablement. D'après les registres papaux, il reçut en 1429, outre son salaire à la Chapelle Sixtine où il chantait, trois prébendes : une en tant que vicaire de l'autel de Saint-Fiacre dans la cathédrale de Laon, une autre en tant que vicaire de l'église Saint-Géry à Cambrai, et une dernière à l'église de Nouvion-le-Vineux. Ceci lui rapportait au total quarante livres tournois. Quatre prébendes s'y ajoutèrent encore en 1431 : deux à Tournai, et deux autres à Lausanne et à Bruges. Naturellement, seule une partie des prébendes étaient des « places d'honneur ». La majeure partie du budget local ne sortait donc pas du territoire car il servait à payer la chapelle, l'enseignement des garçons du chœur, les compositeurs, les vicaires, etc.

Le règlement usuel des chanteurs et des compositeurs se faisait en argent. En pratique, cela revenait à un salaire quotidien ou mensuel, auquel s'ajoutaient des sommes pour les événements spéciaux et/ou des récompenses. En 1427, Du Fay touchait à la cour papale un salaire mensuel de quatre florins, alors que certains chanteurs en recevaient six. En 1434, il obtint une prime de vingt florins du duc de Savoie, chez qui il était maître de chapelle, à l'occasion d'un voyage qu'il entreprit pour aller visiter sa mère à Cambrai. L'empereur Maximilien II récompensa Orlande de Lassus d'une somme de cent-cinquante *gulden* pour une messe qu'il composa en 1571... Nicolas Gombert gagnait vingt sous par jour à la cour de Charles Quint, ce qui était très bien payé. Son prédécesseur Nicolas Champion gagnait dix-huit sous, et les chanteurs de la chapelle de Gombert douze sous par jour. En outre, Gombert recevait régulièrement d'importantes sommes d'argent pour assurer le quotidien des garçons du chœur (voir page ci-contre). Enfin, outre les rémunérations régulières, les autorités ecclésiastiques participaient aux frais matériels quotidiens des musiciens. Il s'agissait la plupart du temps de vin, de vêtements, de chevaux (une nécessité pour des musiciens comme Gombert, qui voyageaient beaucoup) et même parfois de maisons ou de terres. Orlande de Lassus acheta ainsi une maison de 1535 florins à Munich. Tout était prêt, les contrats signés, seul un détail restait à régler : le paiement... Lassus invoqua l'aide de son maître Albrecht V

Les fonds alloués à Nicolas Gombert pour l'entretien des enfants de la chapelle de Charles Quint (extrait)

« A Nicollas Gombert maistre des enffans de la chapelle de nostre sr empereur. La somme de cent quatre ducatz huitz Reaulx quinze mailles (…) Premiers pour les logis des enffans tant au chemin de Saragosse que de Barsellone (…) Item sur le chemin de Genues et de Plaisance pour le logis desdicts enffans et pour avoir loue a Boulloingne ung logis quil eult par le fourier (…) Item pour avoir loue ung barque de Savonne a Plaisance pour lesdicts enffans et pour avoir porte au port et hors du port leurs coffres (…) Item en soulliers tant à double semelle que saingle durant ledict temps et pour refection dicel sorliers (…) Item pour tondaige de leurs cheveulx durant ledict temps…

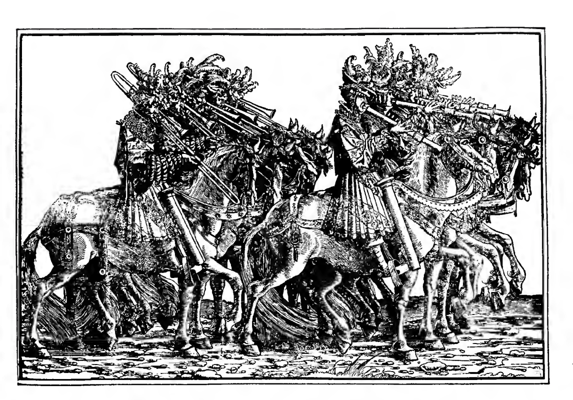
de Bavière par l'intermédiaire d'une lettre au fils de ce dernier, Guillaume de Bavière ; et le duc de Bavière offrit sur-le-champ les 1 000 florins manquants, ce qui permit à Lassus d'acheter sa maison…

Le testament de Du Fay prouve que certains musiciens vivaient vraiment dans l'aisance. Il légua une somme d'argent et des possessions d'une valeur de 1822 livres, une somme très importante pour l'époque. Mais il n'en fut pas de même pour tous les musiciens. Gilles Binchois légua moins de la moitié de cette somme : 749 livres – mais une belle somme tout de même, supérieure à la situation financière de la plupart des musiciens qui comme tant d'artistes avaient une richesse intérieure, mais vivaient dans le dénuement…

C'est à l'époque de Gombert qu'un bouleversement lourd de conséquences se produisit dans le monde de la musique. Jusqu'en 1501, la copie à la main était en Europe le seul moyen de reproduction des partitions. Le manuscrit était un héritage personnel lié à un lieu, souvent écrit par des professionnels, et pour des professionnels. Les grands livres de chœur, les chansonniers et les autres partitions n'existaient très souvent qu'en exemplaire unique. Le compositeur chantait généralement ses propres œuvres à partir d'un manuscrit qui avait été réalisé dans son propre entourage. Sans toutefois parler d'autographe, on peut poser que la relation entre le compositeur, l'interprète et la partition était beaucoup plus étroite qu'à l'époque de l'imprimerie.

L'imprimeur vénitien Petrucci imprima en 1501 les premiers livres musicaux. À compter de cette date, la musique fut imprimée puis vendue, et devint de la sorte un produit commercial, ce qui eut des conséquences incalculables : la relation entre l'offre et la demande fut ébranlée, l'évolution des styles influencée (l'énorme succès de la chanson française est due à la popularité des recueils imprimés), la relation entre compositeur et exécutant partiellement perdue et l'interprétation altérée. L'œuvre de Gombert se situe au cœur de ce

changement: un grand nombre de ses compositions ont été conservées en manuscrit, certaines furent uniquement imprimées, d'autres nous sont parvenues à la fois sous forme manuscrite et imprimée – le grand nombre d'éditions et de rééditions (même posthumes) de ses œuvres témoigne de la valeur musicale et de la notoriété de Gombert. La Flandre ont joué un rôle primordial aussi bien en ce qui concerne les manuscrits qu'en ce qui concerne l'imprimerie. Les manuscrits de la Renaissance les plus beaux et les plus soignés (des livres de chœur la plupart du temps) proviennent des ateliers de Petrus Alamire, le célèbre « *escripvain* » de la chapelle de la cour de Bourgogne. Et les deux plus grands éditeurs français, les Parisiens Le Roy et Ballard, sont nés dans le Nord, à Montreuil-sur-Mer... Enfin, grâce aux imprimeurs flamands Tielman Susato à Anvers et Pierre Phalèse à Louvain (Plantin ne joua qu'un rôle secondaire dans l'imprimerie de partitions), la polyphonie fut consignée pour l'éternité et se répandit à travers l'Europe entière.



Joueurs de hautbois et de saqueboute.
Gravure de Hans Burgkmair, extraite du *Triomphe de l'Empereur Maximilien* (1526).

Chapitre II

UNE VIE TRÉPIDANTE

COMME POUR TANT D'AUTRES compositeurs de la Renaissance, il est difficile de retracer la vie de Nicolas Gombert (ca. 1500-ca. 1560) dans le détail, car non seulement grand nombre de documents a disparu, mais en outre, faute de chercheurs et de fonds, il reste beaucoup d'archives à défricher ; ainsi le début et la fin de la vie de Gombert sont-ils encore plongés dans l'obscurité. Les seuls renseignements que nous possédons datent de la période pendant laquelle Gombert travaillait au service de Charles Quint (de 1526 à 1540 environ). Nous ne savons que très peu de chose sur le reste de sa vie, si ce n'est qu'il est né à l'ouest de Lille, en Flandres françaises, très probablement dans le village de La Gorgue. Les archives de cette région, dans lesquelles son nom de famille apparaît maintes fois, nous apprennent que de nombreuses générations de Gombert ont habité dans une zone située entre Lille et Hazebrouck, près de La Gorgue et Pont d'Estaires. La famille Gombert était manifestement assez exubérante et hargneuse, car elle est citée à diverses reprises en rapport avec des méfaits et des grâces accordés par Charles Quint : ainsi ce dernier gracia en septembre 1541 un certain Pierre Gombert, qui avait agressé un concitoyen de Pont d'Estaires avec une telle violence que ce dernier mourut un mois plus tard. En août 1548, ce fut au tour d'un certain Jacques Gombert d'être pardonné, puis d'autres rejetons de la

famille Gombert eurent également affaire à la justice. La famille avait bien entendu de bons côtés : un certain Jean Gombert fut sonneur de cloches à La Gorgue et un autre Nicolas Gombert (probablement de la même famile) fut même « *receveur des biens et revenus de l'église* ». Les Gombert avaient une chose en commun : ils étaient tous originaires de la région de La Gorgue, ce qui explique pourquoi le compositeur y obtint quelques prébendes. L'empereur lui octroya entre autres un bénéfice à Béthune, une ville située à seulement quelques kilomètres de La Gorgue. Une dernière preuve des origines franco-flamandes de Gombert est que la seule lettre conservée et connue de sa main est écrite dans un dialecte picard. Enfin, et quoique sans preuves, il est assez tentant de penser qu'un certain « *Nicolaus Gombault* », inscrit en 1516 à l'université de Paris comme « *magister artium* », est notre compositeur…

Nous ne savons presque rien non plus de la formation musicale de Gombert ; seul un texte du compositeur et théoricien de musique allemand Hermann Finck (1527-1558) révèle qu'il aurait été élève de Josquin Desprez. Dans son traité *Practica Musica* (1556), Finck écrivit au sujet de Gombert (dont la réputation était déjà légendaire) qu'« *il est de nos jours des innovateurs, dont Nicolas Gombert, élève de feu Josquin* ». Josquin Desprez se retira de la vie musicale active en 1504 et s'installa à Condé-sur-l'Escaut. C'est à ce moment que Gombert se rendit auprès du doyen de la musique afin d'être initié à l'art de la composition. La Gorgue étant située à quelque soixante kilomètres de Condé-sur-l'Escaut, Gombert ne mit que deux ou trois jours pour rejoindre à pied le grand maître ; il lui rendit par la suite hommage dans son motet à six voix *Musae Jovis*.

Par ailleurs, Gombert eut très probablement une formation musicale semblable à celle de tous les musiciens de son époque, c'est-à-dire dans l'une des maîtrises de cette région – vraisemblablement à Douai, Arras, Cambrai, ou plus probablement Tournai, ville où il obtint un bénéfice ecclésiastique et où il habita après ses années de service chez Charles Quint. Il fut engagé dans une chapelle après ses études, sans doute immédiatement dans celle de l'empereur. Le nom de Gombert apparaît en effet pour la première fois dans les archives musicales

le 2 octobre 1526 : Charles Quint, qui se trouvait alors à Grenade, signa un « *rolle des benefices* », concédant deux prébendes à Gombert, l'une à Courtrai et l'autre à Béthune. Sur cette liste, Gombert est désigné comme « *chantre* », titre de chanteur de la chapelle impériale. Il est de toute évidence peu probable que Charles Quint eût octroyé deux prébendes à un novice... Peut-être Gombert fut-il l'un des chanteurs que Nicolas Champion, alors maître de chapelle de l'empereur, recruta en Flandre en 1523. Gombert fut visiblement vite apprécié pour ses talents puisqu'en 1526 il composa un motet, *Veni electa mea*, pour le mariage à Séville de Charles Quint et Isabelle de Portugal.

Dans le sillage de l'empereur, Gombert et toute la chapelle se rendirent au nord de l'Espagne pendant l'automne 1526. Le 14 janvier 1527, la cour arriva à Valladolid, où se trouvait la résidence principale de l'empereur. Le 21 mai de cette même année naquit son fils, le futur roi Philippe II d'Espagne. Gombert composa à cette occasion le motet à quatre voix *Dicite in magni*. La cour se dirigea ensuite vers Burgos, où elle arriva le 17 octobre 1527. Elle passa l'hiver dans cette ville, mais reprit sa route vers le sud de l'Espagne le 27 février 1528. Elle résida les mois suivants à Madrid, Monzon et Tolède. Le 9 mars 1529, elle quitta Tolède pour le voyage le plus long de la vie de Gombert, qui dure jusqu'en... 1533 !

Nicolas Gombert fut nommé « *maîstre des enffans de la chapelle de nostre sr. empereur* » en 1529 et devint ainsi l'un des musiciens les plus importants de la cour. Il fut dès lors non seulement chanteur et compositeur, mais aussi responsable des enfants du chœur. Cette fonction est parfaitement décrite dans la *Relacion de la forma de servir que se tenia en la casa del Emperador Don Carlos*, une sorte de description de la distribution des tâches à la cour. Voici ce qu'il est écrit au sujet des tâches de Gombert : « *Le maître de chapelle est payé vingt sous par jour. Les enfants de la chapelle impériale sont placés sous sa direction. Il doit les nourrir et il dispose à cet effet de quatre sous par jour pour chaque enfant. On lui rembourse en outre tout ce qu'il dépense en chaussettes, justaucorps, chemises, chaussures et autres affaires sous réserve de l'accord du grand aumônier d'Espagne. Il doit leur enseigner la musique et les*

pratiques liturgiques. Quand l'empereur voyage, le maître de chapelle doit disposer des véhicules nécessaires pour transporter les enfants ainsi que leurs bagages » – vingt sous étaient un bon salaire, à une époque où un artisan touchait un à deux sous par jour, et un maître-artisan quatre sous.

Cette même *Relacion* montre également que l'on tentait d'assurer l'avenir des enfants : « *Les enfants ont droit à quatre sous par jour. À l'adolescence, lors de la mue de la voix, sa majesté finance des études de trois ans. Quand leur voix s'est stabilisée et qu'ils peuvent de nouveau être engagés dans la chapelle, ils ont priorité pour reprendre le métier de chanteur.* » Les études dont il est question ici étaient la plupart du temps des études universitaires. Les archives nous apprennent en effet que des membres de la cour accompagnaient des enfants du chœur à Louvain pour les inscrire à l'université. Le parcours de Nicolas Payen est à cet égard exemplaire : il chanta dans le chœur d'enfants dirigé par Nicolas Gombert puis, après quelques années d'interruption, il devint chantre dans la chapelle impériale et, à la fin de sa vie, il devint maître de chapelle de la cour. Les membres de la chapelle avaient droit à une sorte de pension au bout de dix ans de service. Étant donné les conditions de travail favorables, ainsi que les salaires très élevés, beaucoup de chanteurs restèrent au service de Charles Quint pendant vingt ou trente ans.



La cour était divisée en quatre départements : la chapelle, la chambre, l'hôtel et « *l'écuyerie* ». La chapelle était divisée en une « grande chapelle », dont faisaient partie tous les chanteurs, et une « petite chapelle ». Voici un aperçu de la composition de la chapelle au début de la carrière de Gombert :

DOUZE CHANTEURS ADULTES

Johannes Willebroot, originaire des Flandres, chanteur de 1510 à 1531.
Alard Theodericy, originaire des Flandres, ténor, puis à partir de 1510 basse-contre, décédé en 1531.
Chrestien De Louvain, originaire des Flandres, chanteur de 1521 à 1531.
Jehan Bouxhoren, chanteur de 1526 à 1531.
Johannes De Lilliers, originaire de Cambrai, haute-contre, décédé en 1554.
Antoine Lheritier, originaire de la région d'Arras, en service de 1519 à 1531.
Jean Gobelet, originaire du diocèse de Cambrai, ténor, en service jusqu'en 1531.
Gilles De Formanoir, ténor comptant le plus grand nombre d'années de service – de 1510 à 1535.
Hughes Descouleurs, prêtre de Cambrai, fausset, en service jusqu'en 1531.
Rodolf Campinck, basse, en service de 1524 à 1540.
Pasquier Pastoris, originaire d'Amiens, fausset, en repos après ses années à Soignies où il mourut en 1555.
Fransquin De Cambrai, fausset, en service de 1521 à 1531.

ORGANISTE

Fleurus Nepotis, « *ayde de l'organiste de la dicte chapelle* » à partir de 1516, organiste principal de 1524 à 1537.

NOUVEAUX CHANTEURS

Jehan Deken, originaire des Flandres, ténor jusqu'en 1540.
Josse Vanden Broele, vicaire impérial et chanteur à Courtrai ; il succomba tragiquement en 1535 suite à une chute de cheval dans un précipice lors d'une traversée des Alpes...
Franchois De Merselle, chanteur de Cambrai, en service jusqu'en 1535.

PORTEUR D'ORGUE

(Une fonction importante compte tenu les nombreux déplacements de la chapelle impériale.)

Jehan BAUDEWIN était «*porteur d'orghes*» et gagnait six sous par jour; son assistant, le «*souffleur d'orghues*» Henry SMETS, a même obtenu une prébende pour ses services.

DOUZE ENFANTS

Leo POUTEMER.
Ancelmus DU RIEN (devint compositeur ensuite).
Nicolas PAYEN (devint chanteur, compositeur et maître de chapelle).
Jacobus ALARDY (devint compositeur après des études à Louvain).
Baltazar DOYE.
Joachim DU QUESNE.
Johannes ROBERT (ensuite au service de Charles Quint).
Johannes DE PUNERO (*idem*).
Jaquet VALCKENERE.
Jaquet ORSCHOTTE.
Johannes WILLEBROOT (fils du précédent Johannes Willebroot).
Woutre VANDEN DYCKE.

CHANTEURS ENTRÉS AU SERVICE DE CHARLES QUINT VERS 1530

(Souvent pour remplacer des chanteurs partis à la retraite.)

Adrian THIEBAULT, maître de chapelle qui travaillait en étroite collaboration avec Gombert.

Adrian Braquet.
Philippe Yver.
Henri Boute.
Mathias Ridemont (basse jusqu'en 1547).
Jaques Liegeois.
Michiel De Wolf (ténor jusqu'en 1547).
Jehan De Pachy.
Hugues Robet (chantre en 1534 et 1535).
Antoine Callewaert.
Cornelis Swaen, « *souffleur d'orghues* » jusqu'à la dissolution de la chapelle en 1566.

Quoique quelque peu rébarbative, cette énumération permet un certain nombre de réflexions : un premier fait très frappant est que la majorité des chanteurs est d'origine flamande ou franco-flamande (d'où le nom de *Capilla Flamenca* pour désigner la chapelle) – Charles Quint créa en outre une autre chapelle, espagnole, pour sa femme Isabelle de Portugal, ce chœur ne faisant pas partie de la cour impériale. Charles Quint ne s'épargna ni peine, ni argent, pour engager des chanteurs du Nord, alors que sa chapelle résidait la plupart du temps en Espagne ou dans d'autres pays européens. Sa prédilection obstinée pour les chanteurs flamands s'explique certainement par la qualité de l'enseignement du chant en Flandre. Les chanteurs et collègues de Gombert nommés ci-dessus n'étaient pas uniquement chanteurs dans la chapelle impériale : ceux qui appartenaient au clergé exerçaient diverses fonctions, certains étaient chapelain, d'autres chanoines, comme Gombert lui-même d'ailleurs, qui apposait souvent ce titre à sa signature. Certains chanteurs étaient mariés, femme et enfants vivant à proximité de la cour impériale. Contrairement à bien des chapelles européennes, la chapelle impériale

ne comptait, excepté l'organiste, aucun instrumentiste engagé à plein-temps. Des joueurs de timbales, de trompette ou de luth prêtaient occasionnellement leurs services, mais ils appartenaient à l'écurie, dont faisaient également partie les cuisiniers, les serviteurs et les pages. Cette situation exceptionnelle s'explique par le goût particulier qu'avait l'empereur pour la musique vocale. Profondément religieux et pénétré de la musique flamande à laquelle son père, Philippe Le Beau, l'avait initié, il avait une forte préférence pour la polyphonie. Ceci explique également pourquoi l'œuvre de Gombert est exclusivement vocale.

Le *Leges et constitutiones Capellae Catholicae Majestatis* esquisse les différentes tâches de la chapelle impériale. La chapelle devait célébrer chaque jour une grand-messe « *à chant et deschant* » (c'est-à-dire en grégorien et en polyphonie), vêpres (avec entre autres un *Magnificat*) et complies. Huit *Magnificat* de la main de Gombert, écrits très probablement pour les vêpres, ont été conservés. À Noël, à Pâques, à l'Ascension, à la Pentecôte, à la Trinité et à toutes les fêtes mariales, la chapelle devait également magnifier matines et laudes, ce qui explique le grand nombre de motets mariaux de Gombert. En outre, les fêtes de saint Jean-Baptiste, saint Pierre, sainte Catherine, saint André et sainte Barbe, la Toussaint et tous les jours de l'Avent et du Carême, étaient célébrés par une messe particulière. La chapelle devait par ailleurs chanter le jour où étaient célébrés les protecteurs des villes et des pays où résidait la cour, et chaque année on commémorait sainte Cécile, protectrice des chanteurs (Gombert écrivit à cet effet un motet particulièrement beau, *Cantibus organicis Christi Caecilia sponsa,* avec une distribution assez étonnante : trois parties de *superius* chantées par des enfants et seulement deux voix graves). Les services funèbres princiers et ceux des membres de l'ordre de la Toison d'or étaient également soumis à des règles bien précises.

Les psaumes étaient toujours exécutés en polyphonie ou en faux-bourdon – une improvisation à plusieurs voix assez élémentaire. Les motets n'étaient chantés durant la messe qu'à la demande de l'empereur. Les chanteurs devaient se placer de telle façon que les enfants se trouvaient au milieu, les alti à droite, les ténors à gauche

et les basses derrière. Pendant la liturgie, les chanteurs portaient toujours des vêtements religieux : un surplis et une barrette. Par ailleurs, ils devaient se raser les jours de vigile, sinon on leur déduisait leur paie journalière.

Le *Leges* stipulait formellement que les séjours de l'empereur en dehors de sa résidence principale ne pouvaient aucunement former un obstacle à la production musicale. Aussi Gombert et ses collèges durent-ils presque toujours accompagner l'empereur lors de ses périples. Dès son engagement comme chanteur en 1526, la vie de Gombert fut ainsi entrecoupée de voyages, et à partir de son entrée en fonction comme « *maiſtre des enffans de chœur* » en 1529, ses responsabilités ne firent qu'augmenter.



Reprenons le fil de la vie de Gombert. Nous l'avions abandonné le 9 mars 1529, au moment où il quittait Tolède. La chapelle arriva à Saragosse le 23 mars, la cour ayant donc parcouru environ 340 kilomètres en treize jours – ce qui était une bonne moyenne. La cour de Charles Quint se dirigea ensuite vers Montserrat et Barcelone, où elle embarqua le 27 juillet sur l'imposante flotte impériale de plus de cent bateaux. La cour arriva le 12 août à Gênes, après une escale à Nice où Charles Quint rencontra Alexandre Farnèse, le futur pape Paul III. Elle résida à Plaisance du 6 septembre au 25 octobre. Le 5 novembre 1529, Charles Quint arriva à Bologne où le pape Clément VII devait le couronner empereur. Le séjour de la chapelle impériale à Bologne (du 5 novembre 1529 au 21 mars 1530) fut une période particulièrement chargée, mais fructueuse, pour Gombert. Il avait à sa charge non seulement la musique du couronnement, mais aussi celle de toutes les festivités secondaires, les grand-messes et les rencontres entre le pape et l'empereur. Le 14 février, deux messes furent célébrées en présence des chevaliers de l'ordre de la Toison d'or et de l'ordre de Santiago. Un des témoins écrivit à ce sujet que « *le maître de chapelle de l'empereur reçut bien des honneurs avec ses nouvelles compositions que ses chanteurs exécutèrent avec éclat* ».

Le couronnement eut lieu le 24 février à l'église San Petronio à Bologne, dont l'intérieur fut pour l'occasion complètement transformée pour en faire une copie de la basilique Saint-Pierre de Rome. On y chanta la *Missa A la Incoronation* de Gombert, imprimée en 1542 par l'imprimeur vénitien Scotto. D'après le chroniqueur du pape Ghiselin Danckerts, la messe fut exécutée à la fois par la chapelle du pape et par celle de l'empereur : « *... al tempo che Papa Clemente settimo dono la corona imperiale a Carlo Quinto, cantavano loro capelle.* »

Ce long séjour à Bologne donna à Gombert la possibilité d'échanger des idées avec ses confrères, et de s'initier à de nouveaux répertoires. Le maître de chapelle de San Petronio était Giovanni Spataro, auteur de plusieurs traités musicaux non sans mérites, mais d'une qualité musicale bien inférieure à celle de Gombert. Plus intéressants étaient les contacts avec la chapelle papale, et plus particulièrement avec Costanzo Festa, le « patron » de la musique du Vatican. Ce compositeur et chanteur célèbre devint membre de la Chapelle Sixtine en 1517 et fut appelé par ses contemporains « *musicus eccelentissimus et cantor egregius* ». Festa se lia d'amitié avec Gombert et Charles Quint, et tout comme Gombert il écrivit un cycle de huit *Magnificat* sur les huit modes ecclésiastiques. Gombert composa une *Missa Fors Seulement* sur un *cantus firmus* que Festa avait utilisé auparavant et Festa dédia un motet à Charles Quint. Manifestement très impressionné par la musique de Gombert, Festa écrivit une messe *Se congie pris* reposant sur un modèle de Gombert.

La chapelle impériale reprit sa route après les festivités de Bologne. La cour s'arrêta d'abord à Mantoue, où Charles Quint découvrit l'art du Titien, qui le toucha profondément. En octobre 1529, les deux hommes se rencontrèrent pour la première fois, à Parme, par l'intermédiaire de Federico Gonzague, marquis de Mantoue. Ils resteront ensuite en contact : en janvier 1533, Le Titien peignit l'empereur à Bologne, puis ils se rencontrèrent de nouveau en 1536, en Astie ; en 1541, Le Titien obtint une pension de cent ducats de la part de Charles Quint, et en 1548 il peignit trois portraits de l'empereur, dont ne subsiste qu'un seul – l'empereur à cheval, aujourd'hui au musée du Prado, à Madrid. Jusqu'à sa mort en 1576, Le Titien recevra des commandes et gardera des

liens intenses avec la cour de Philippe II à Madrid. Le 3 avril 1530, la cour entreprit la périlleuse traversée des Alpes en direction d'Innsbruck. L'assemblée emprunta le col de Brenner qui, avec ses 1375 mètres d'altitude, est le col le plus bas des Alpes. À son arrivée dans cette ville, Gombert fut ébloui par la chapelle particulièrement fastueuse du frère de Charles Quint, le roi Ferdinand Ier. Dirigée par Arnold von Bruck, cette chapelle ne comptait pas moins de six alti, cinq ténors, cinq basses et vingt-trois enfants. Les fameuses orgues de l'église paroissiale d'Innsbruck suscitèrent également l'admiration de la chapelle impériale : elles furent décrites dès le début du XVIe siècle comme « *unes orghes, les plus belles et les plus exquises que jamais je véy. Il n'eſt inſtrument du monde quy n'y joue : car ils sont tous là-dedans compris, et couſtèrent plus de dix mille francs au faire* ».

Le 6 juin 1530, les chapelles de Charles Quint et de Ferdinand Ier quittèrent ensemble Innsbruck et se rendirent à Augsbourg pour les festivités du Reichstag. Ce fut précisément lors de cette rencontre que les plaies laissées par la Réforme remontèrent à la surface, et que les tensions entre les différents souverains atteignirent leur paroxysme. De nombreuses cours princières s'étaient rendues bien en avance à ce fabuleux rendez-vous, et elles réservèrent à Charles Quint un accueil d'une somptuosité sans égale. Le chroniqueur Clemens Sender nota qu'« *aussi longtemps qu'Augsbourg exiſte, jamais autant de peuples issus de nations différentes ne se sont rassemblés qu'en ce jour de Sinte Vite à l'occasion du Reichſtag. Même des Africains et des Arabes étaient ici présents* ». Les comptes rendus des festivités nous apprennent que Gombert y accomplit un travail titanesque, car on fit appel aux chanteurs impériaux pour toutes les processions, les services liturgiques quotidiens, les cérémonies des jours de fête et les réceptions. Le jour du Saint Sacrement, Charles Quint organisa dans le Dôme une grand-messe à laquelle les souverains protestants refusèrent d'assister. Le chroniqueur écrivit au sujet de cette messe qu'« *au moment où* [les souverains] *entrèrent dans l'église, la chapelle impériale commença à chanter en même temps que l'orgue et les trompettes* ». La chapelle impériale collabora de temps à autre avec la chapelle du roi Ferdinand Ier, ce qui porta l'effectif du chœur à un nombre sans précédent : quarante voix d'hommes environ et plus de trente

voix d'enfants. Le chroniqueur Clemens Sender précisa également que « *le vingt juin, un lundi, l'archevêque de Metz célébra la messe du Saint Esprit accompagné des chapelles impériales et royales, de l'orgue, des trompettes et d'autres instruments* ». Deux grands compositeurs eurent à cette occasion largement le temps d'échanger des idées au sujet de leurs œuvres : Ludwig Senfl, le compositeur de la cour du duc Guillaume de Bavière, et Nicolas Gombert lui-même. La scission de l'Église catholique affectant également les musiciens, Senfl écrivit à l'occasion du Reichstag le motet *Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum,* composé pour accentuer l'unité de l'Église. Certains motets de Gombert au caractère militant, tel le *Gaude Mater Ecclesia* à quatre voix, pourraient avoir été composés dans le même contexte.

Les cours de Charles Quint et de Ferdinand Ier quittèrent Augsbourg le 23 novembre en direction de Cologne, où Ferdinand devait se faire couronner roi des Romains. Le voyage se fit en partie en bateau sur le Rhin, et l'assemblée arriva à destination le 17 décembre. Ferdinand Ier fut couronné le 5 janvier 1531, peu après les festivités de Noël. Les chroniques de l'époque mentionnent régulièrement les interventions polyphoniques (à déchant) des deux chapelles (« *und des Keysers Senger songen die yn discant* »). Gombert écrivit à l'occasion de ce couronnement un motet à cinq voix, *Felix Austriae Domus*, où il évoque tous les membres de la famille royale. L'œuvre a été composée avec une répartition des tessitures peu pratiquée par Gombert : trois parties de *cantus* (chantées par les garçons du chœur) et seulement deux parties graves. Le caractère « céleste » de cette distribution dut probablement impressionner le roi, qui était habitué à une musique aux timbres bien plus sombres, où les voix d'hommes dominent.

Les festivités du couronnement achevées, la cour de Charles Quint reprit la route en direction de Bruxelles. Après être passée par Aix-la-Chapelle, Liège et Namur, la cour impériale arriva à Bruxelles le 25 janvier 1531 et y resta une année entière. Ce séjour fut cependant interrompu par des excursions plus ou moins longues à Louvain, Malines, Anvers, Gand et Tournai. Gombert eut certainement le sentiment de retrouver les siens et

sa terre natale, après toutes ces années passées dans des contrées méridionales. Les contacts avec la chapelle de Marie de Hongrie, sœur de Charles Quint et gouvernante des Pays-Bas, furent féconds. Après la mort de Marguerite d'Autriche, Marie de Hongrie lui succéda, et la chapelle déménagea de Malines à Bruxelles. L'empereur Charles Quint entretint de nombreux contacts avec elle et (entre autres) lui demanda régulièrement de trouver des petits chanteurs talentueux. Il lui écrivit par exemple : « *Toi qui aimes beaucoup la musique, tu sais combien il faut soigner les bons chanteurs...* » Le séjour en Flandre s'acheva au bout d'une année. La cour impériale quitta Bruxelles en janvier 1532 et se rendit à Ratisbonne en passant par Cologne et Stuttgart. La chapelle impériale y chanta une *Passion* en trois parties le dimanche des Rameaux. La voix du Christ fut interprétée par « *ein einziger briester, villeicht etwo ein mechtiger pischof, den evangelisten auch einer, dy juden der ganz haffen geschirn, aber gesezt das es fast wol lautet* ». S'agirait-il d'une composition de Gombert aujourd'hui perdue ?

... un seul prêtre, peut-être un évêque important, l'Évangéliste par un autre chanteur, et les juifs formaient une foule impétueuse, mais tout était si bien composé que c'était très agréable à écouter.

La cour quitta Ratisbonne en direction de Vienne le 2 septembre 1532, où elle séjourna du 23 septembre au 4 octobre. Musicalement, Vienne était depuis le règne de Maximilien Ier (le grand-père de Charles Quint) aux mains des musiciens flamands. On y aimait le « *Brabandisch discantiern* », ou en d'autres termes la polyphonie brabançonne. Johannes Brassart et Heinrich Isaac y furent maîtres de chapelle. Au cours du XVIe siècle, ce furent principalement des Flamands qui y occupèrent les postes importants : Pieter Maessens (originaire de Gand), Jean Guyot (étudiant à Louvain), Johannes de Cleve (onze chanteurs flamands étaient en service à Vienne à son époque) et Philippe de Monte. Gombert n'eut malheureusement pas beaucoup de temps pour approfondir la riche tradition musicale viennoise, car la cour partit pour l'Italie le 4 octobre. Elle passa par Kärnten, Klagenfurt et Mantoue, et arriva à Bologne le 13 décembre 1532.

Le séjour à Bologne avait avant tout un but politique. Le pape Clément VII et Charles Quint y signèrent des accords qui constituèrent une trêve aux hostilités engendrées par le sac de Rome en 1527. Afin de célébrer ces accords, Gombert écrivit un motet à six voix, *Qui colis Ausoniam*. La cour quitta Bologne le 28 février 1533 et se

Les pérégrinations de Nicolas Gombert entre 1529 et 1533

9 mars 1529	Départ de Tolède.
23 mars 1529	Arrivée à Saragosse, puis à Barcelone via Montserrat.
27 juillet 1529	La flotte impériale embarque à Barcelone .
5 août 1529	Arrivée à Nice.
12 août 1529	Débarquement à Gênes.
6 septembre 1529	Arrivée à Plaisance.
5 novembre 1529 -21 mars 1530	Séjour à Bologne ; excursions à Parme et Mantoue.
3 avril 1530	Traversée des Alpes.
4 mai 1530	Arrivée à Innsbruck.
6 juin 1530	Départ pour Ausbgourg via Munich.
15 juin 1530-23 novembre 1530	Séjour à Ausbourg.
17 décembre 1530	Arrivée à Cologne.
25 janvier 1531-janvier 1532	Séjour à Bruxelles ; excursions à Louvain, Malines, Anvers, Gand et Tournai.
Janvier 1532	Départ pour Ratisbonne via Cologne et Suttgart.
28 février 1532	Arrivée à Ratisbonne.
2 septembre 1532	Départ pour Vienne.
23 septembre-4 octobre 1532	Séjour à Vienne.
13 décembre 1532	Arrivée à Bologne via Klagenfurt et Mantoue.
28 février 1533	Départ pour Gênes.
8 avril 1533	Embarquement de la flotte à Gênes.
25 avril 1533	Arrivée à Barcelone.

dirigea vers Gênes, où elle s'embarqua finalement pour l'Espagne. La flotte impériale arriva à Barcelone le 25 avril. Gombert se retrouva enfin dans le pays où sa carrière avait débuté et il séjournera deux années dans les résidences impériales de Monzon, Saragosse, Tolède, Valladolid, Palencia, Madrid et Barcelone.

Sous la férule de Khayr al-Dïn, dit Barberousse, et de l'amiral Soliman II le Magnifique, les Turcs infestaient la mer Méditerranée depuis de longues années. Charles Quint voulait mettre un terme à cette situation dangereuse qui constituait en outre une menace pour la chrétienté. Il partit donc de Cagliari le 16 juillet 1535 en direction de Tunis, où étaient basés les Turcs – la chapelle impériale avait suivi l'empereur jusqu'à Barcelone, mais on épargna les enfants du chœur de la suite de ce voyage bien trop périlleux. Sans doute Gombert avait-il espéré avoir quelques jours de répit, mais une tâche importante lui fut confiée. Charles Quint écrivit une lettre à Marie de Hongrie et au Conseil des finances à Bruxelles pour annoncer l'arrivée de Gombert, chargé de recruter en Flandre de nouveaux chanteurs pour le chœur impérial. Afin que rien ne puisse gêner ses allées et venues en Flandre, l'empereur lui octroya un sauf-conduit le 11 mai 1535, juste avant d'embarquer (voir page suivante).

Gombert se rendit donc en Flandre pour y visiter les maîtrises, les églises et les chapelles princières à la recherche de voix capables de s'intégrer harmonieusement à la chapelle impériale. L'absence du compositeur impatienta manifestement l'empereur car il écrivit le 9 décembre 1535 une lettre demandant au « *Maiſtre Nycole Gombert* » de ne pas prolonger davantage son séjour en Flandre. Gombert tarda cependant à rentrer et, malheureux, l'empereur envoya une lettre à sa sœur à Bruxelles pour lui demander de veiller personnellement à ce que les enfants soient transférés en Espagne : « *Je vous prie bien fort vouloir favoriser à celluy à cui j'ay enchargié les me amener affin qu'il les recouvre bons et qu'il soit bien toſt depesché; aussi vous prie de fere sercher quelque bon*

Le sauf-conduit délivré par Charles Quint à Nicolas Gombert

Révérends Pères en Dieu, vénérables, nos chiers et bien amez, les evesques, doiens, prevostz, chanoines es chapitres des eglises cathedrales et collegiales es noz pays d'embas, Salut.

Pour ce que nous avons donné serge a nostre bien aimé chapelain et maistre des enffans de nostre chapelle domestique maistre Nicole Gombert, porteur de ceste, de soy transporter padelà pour regarder et choisir en voz eglises aulcuns chantres et enffans de voix convenable, duisans a nostre chapelle, Nous vous requerons bien affectueusement et acertes que souffrez et permectes audict maistre Nicole choisir, eslire et recouvrer en vosdictes eglises respectives telz chantres et enffans qu'il verra duire pour servir en nostre dicte chapelle, et en ce luy faire et bailler toute la bonne addresse, faire et assister comme vous requerra, sans luy mectre ne souffrir que soit mis nul empeschement ou distourbier. Et vous Nous ferez tres aggreable service, dont aures vosdictes eglises et les enffans d'icelles tant plus recommandez. A tant, etc.

Donne en nostre cite de Barcelone, le XIe de May 1535.

organiste au lieu du pouvre Fleurequin qui est allé à Dieu » – l'empereur demandait également à ce que l'on cherche un nouvel organiste pour la cour, car le précédent, Fleurus Nepotis, venait de décéder.

Gombert rentra en Espagne en 1537 par le port de Lécluse avec une bonne « *moisson* » : une vingtaine de chanteurs et enfants pour la chapelle, un professeur de latin pour ces derniers et un organiste. Arrivé en Espagne, Gombert se rendit avec sa suite à Valladolid, où la cour résidait, et reçut 1 450 livres correspondant aux frais du voyage de retour. Gombert fut encore cité dans les registres impériaux de 1538. Puis il disparut très mystérieusement, et à jamais, des annales de la cour. On ne retrouvera ses traces qu'en 1547, à Tournai – grâce à une lettre que Gombert écrivit au grand capitaine Ferrante Gonzague. Que se passa-t-il entre 1538 et 1547 ? Nous devons suivre une autre piste afin d'élucider ce mystère.

Les raisons de cette disparition sont gravissimes : Gombert aurait abusé d'un des garçons du chœur vers la fin des années 1530. Bien que la cour impériale eût jeté le voile sur cet événement fort humiliant pour le compositeur, l'affaire fut consignée par une source tout à fait inattendue, le grand humaniste, philosophe, physicien et médecin italien Hieronymus Cardanus (Jérôme Cardan, 1501-1576). Réputé jusqu'aux fins fonds de l'Europe pour ses traités de physique, de mathématiques et de médecine, Cardan était l'un des hommes de science les plus érudits du XVIe siècle. En tant que médecin, il était connu des cours européennes où il était régulièrement convoqué *in extremis* pour soigner les mourants. Bien qu'il arrivât (presque) toujours trop tard, il soigna le roi Christian III du Danemark, et fut appelé en Écosse au chevet de l'archevêque John Hamilton. Il était en outre professeur de médecine à Bologne, un habitué de la cour impériale d'Espagne, et ami personnel de Ferrante Gonzague.

Dans deux de ses traités, *De Tranquillitate* et *De utilitate ex adversis capienda*, Cardan parle des maladies, du surmenage et des troubles psychotiques des artistes. Il traite également de quelques « cas » observés chez les musiciens. Il décrit d'abord Genêt Carpentras (mort en 1548), un chanteur de la chapelle papale : son style est

qualifié de « *suavissimo et doctissimo* » et ses *Lamentations* firent partie du répertoire de la Chapelle Sixtine jusqu'au pontificat de Sixte v (1590) ; Cardan cite Carpentras comme exemple de comportement schizophrénique dû à son statut d'employé à la cour, avec pour conséquence son épuisement et son abattement. Genêt Carpentras était en effet un *workaholic* : il dormait à peine et dut effectivement quitter la Chapelle Sixtine pour des raisons de santé.

Cardan décrit ensuite quelques cas névrotiques, et c'est dans ce contexte qu'apparaît le nom de Nicolas Gombert. Ce témoignage unique nous est d'une grande importance : « *Damnatus ad triremes rursus Gombertus musicus stupro pueri principalis...* » et « *... non minus laudenda est virtus Nicolai Gomberthi, quam fortuna. Damnatus enim ad triremes, catenato pede cygneas illas cantiones meditatus est, quibus non solum libertatem a Caesare omnium inclytorum fautore, sed etiam pingue sacerdotium, quo reliquum vitae tranquille duxit, promeruit. Difficile hoc Gombertho non fuit, quoniam meritas poenas patiebatur...* »

Le musicien Gombert fut condamné aux galères pour avoir abusé d'un enfant de la cour de l'empereur... Il ne faut pas moins louer le courage de Nicolas Gombert que sa chance. Alors qu'il était condamné aux galères, encore enchaîné, il composa des chants du cygne, qui non seulement lui valurent le pardon de l'empereur, protecteur de tous les gens illustres, mais aussi des bénéfices ecclésiastiques. Ainsi, et pour le reste de sa vie, il put vivre dans la tranquillité. La punition de Gombert ne fut donc pas si pénible, car il endura un châtiment mérité.

Après le viol d'un jeune choriste, donc, Charles Quint condamna Gombert aux galères et ce dernier disparut des registres impériaux. Quoiqu'encore enchaîné aux galères, Gombert composa des pièces (des « chants du cygne » selon Cardan) qui devaient calmer l'animosité de l'empereur. Un retour à la cour fut cependant exclu. Charles Quint octroya alors à Gombert un canonicat, très probablement à Tournai, où il avait déjà une prébende et où il put vivre et composer tranquillement jusqu'à la fin de ses jours. Le sacerdoce lui fut de toute évidence refusé. Entre-temps, Gombert avait été remplacé à la cour par un autre Flamand, Thomas Crecquillon.

Nicolas Gombert se fixa vraisemblablement à Tournai au début des années 1540. À partir de cette date, on n'apposa plus systématiquement le titre de « *maestro de capella de lo imperatore* », mais parfois simplement celui de « *maestre Nicolas Gombert* ». La page de titre du manuscrit contenant les huit *Magnificat* de Gombert composés en 1552 est signée « *Nicolaum Gombert canonicu Tornacensis* », « Nicolas Gombert, chanoine de Tournai ». La lettre que Gombert écrivit à Tournai, le 3 juin 1547, adressée à Ferrante Gonzague, le grand capitaine de

Charles Quint, est le seul document de sa main parvenu jusqu'à nous. Gonzague était un grand amateur de musique et, entre autres, homme de confiance d'Orlande de Lassus en Italie. Cette lettre accompagne un motet que Gombert écrivit pour le confident de l'empereur.

On suppose donc que Gombert vécut à partir des années 1540 à l'ombre de la cathédrale de Tournai, et qu'il s'y consacra principalement à la composition. Cet environnement lui fut finalement propice. Tournai avait une riche tradition de maîtrises et de pratique musicale : Pierre de la Rue y avait vécu, et Pierre de Manchicourt y fut chanteur, compositeur et maître de chapelle de 1539 à 1556. Ce dernier devint par la suite « *maistre de la Capilla Flamenca* » en Espagne. Bien qu'aucun document n'ait été retrouvé à ce jour qui témoignât de l'amitié entre Nicolas Gombert et Pierre de Manchicourt, il est inconcevable que ces deux compositeurs célèbres, qui se sont forcément côtoyés pendant près de quinze ans, ne se soient pas connus. S'il n'est pas de preuves écrites de leur rencontre, la musique trahit leur connivence car le style de Manchicourt est incontestablement redevable de celui de Gombert. Manchicourt a en outre composé deux messes-parodie à partir des œuvres de Gombert : *Missa Ego Flos campi* et *Missa Se dire je l'osoie*.



Nicolas Gombert eut une grande influence sur les générations suivantes – c'est du moins ce dont témoignent les nombreux manuscrits et les innombrables références des théoriciens à l'œuvre du compositeur, et ce jusqu'au XVIIe siècle. Ainsi a-t-on retrouvé dans la bibliothèque capitulaire de la cathédrale de Tolède quelques livres de chœur de musique polyphonique du XVIe siècle qui comportent des compositions de Gombert. Dans l'un des traités musicaux les plus importants d'Espagne, le *Libro de la declaracion de los instrumentos*, écrit par Juan Bermudo (ca. 1510-ca. 1565) et édité à Grenade en 1555, les mérites de Gombert sont loués à plusieurs

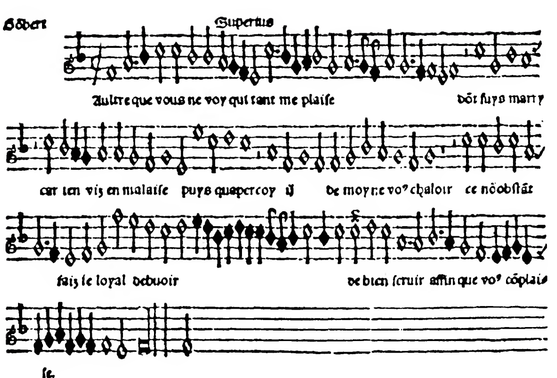
reprises. Dès le prologue, Bermudo se dit insatiable de la musique de Gombert et de celle de Cristobal de Morales (ca. 1500-1553, chanteur à la chapelle papale) : « *No puede el tanedor gozar de la Musica estrangera que ahora viene del excellente Cristobal de Morales y del profundo Gomberto...* » – Morales semble avoir bien connu l'œuvre de Gombert puisqu'il composa une messe-parodie basée sur l'un de ses motets, la *Missa Aspice Domine*. L'organiste Francisco Correa de Arauxo (ca. 1575-1655) évoqua en des termes tout aussi élogieux l'œuvre de Gombert dans *Facultad Organica*, un livre édité en 1626 et destiné aux organistes.

Les grands livres de tablatures espagnols, enfin, témoignent également de la popularité de Gombert. Une tablature est une partition d'un genre particulier destinée aux joueurs de luth et de vihuela da mano. Les tablatures contiennent souvent des arrangements d'œuvres vocales pour ces instruments. Dans son livre *Los seys libros del Delphin de música de cifras para vihuela* (Valladolid, 1538), Luys de Narvaez (ca. 1500-1555) transposa en tablature plusieurs œuvres de Gombert. Miguel de Fuenllana (ca. 1500-ca. 1579) reprit dix motets de Gombert dans son livre de tablatures *Orphenica lyra*, ce qui en fait le compositeur le plus représenté. Suite à ses nombreux voyages, Gombert jouissait d'une réelle notoriété dans bien des centres musicaux d'Europe.

Nicolas Gombert fut donc célèbre de son vivant et bien après sa mort. De nombreuses villes où il séjourna possèdent encore aujourd'hui des manuscrits avec des œuvres de sa main. Les traités musicaux espagnols ne sont en effet pas les seuls à citer le nom de Gombert. L'Italien Silvestro Ganassi (1492-ca. 1550) évoque Gombert (« *il divino Gomberto* ») dans un contexte qui ne le concerne qu'indirectement : l'accord des violes de gambe ! Pedro Cerone (1566-1625), dans son *Melopeo y Maestro*, conseille aux compositeurs débutants l'étude des œuvres de Gombert. Ses compositions furent imprimées dans tous les pays à partir de 1529 : d'abord en France, puis en Italie, en Allemagne, en Flandre et en Espagne. Le compositeur anglais Thomas Morley cita également « *Nicolas Gomberte* » dans son *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* de 1597. Partant du principe que l'on peut déduire la valeur d'un compositeur de l'égard que lui témoignent ses confrères, Gombert

fait partie d'un cénacle très fermé de l'histoire de la musique. Aux compositeurs déjà cités qui s'inspirèrent des œuvres de Gombert pour leurs propres compositions, il faut encore ajouter quelques noms. Orlande de Lassus écrivit trois messes-parodie sur un modèle de Gombert, notamment sa toute dernière messe, qu'il composa d'après la chanson *Triste départ*. Lassus utilisa également la chanson *Tous les regretz* pour une messe à six voix du même nom. Clemens Non Papa et Philippe Rogier composèrent également des messes inspirées de Gombert, et même Claudio Monteverdi écrivit une messe en reprenant le motet *In illo tempore*.

On ne sait avec précision la date de la mort de Gombert. Hermann Finck prétend que le compositeur vivait encore en 1556 et Jérôme Cardan écrivit en 1561 qu'il était mort. Le diplomate italien Lodovico Giucciardini, qui publia en 1567 à Anvers le livre *Descrizzione de tutti i Paesi Bassi,* écrivit à propos de l'art du compositeur : « *Questi sono i veri maestri della musica & quelli che l'hanno restaurata & ridotta a perfettione... Gomberto i quali tutti sono morti...* » Gombert n'eût pu imaginer un plus bel adieu.



Le *superius* de la chanson de Nicolas Gombert *Aultre que vous* (Pierre Attaingnant, Paris, 1534).

Chapitre III



L'ŒUVRE DE NICOLAS GOMBERT

LES COMPOSITEURS du XVIe siècle n'étaient en aucun cas des artistes au sens romantique du terme. Il ne faut pas s'imaginer Gombert vivant seul dans une mansarde sombre, rêvant à une dulcinée pour qui il a écrit un lied dans l'espoir que ses œuvres soient exécutées ou que ses soupirs l'atteignent un jour : bien au contraire, les compositeurs de la Renaissance avaient, tout comme les maîtres-artisans, une position bien définie dans la société. La musique faisait partie intégrante de la vie quotidienne et devait magnifier l'existence. Gombert composa dans un but précis, et ses œuvres avaient une fonction bien déterminée. Au service de Charles Quint, il était payé pour ses prestations musicales, et devait mettre en œuvre ses capacités musicales afin de répondre aux goûts et aux désirs musicaux de son maître – il n'est nullement question d'art pour l'art... Son œuvre traduit donc autant les goûts de Charles Quint que ses propres inclinations – Charles Quint était un homme du Nord, qui prisait l'architecture gothique de la polyphonie flamande et avait peu d'affinités avec l'art du madrigal italien, et c'est sans doute pourquoi Gombert ne composa aucun madrigal. Dans la société du XVIe siècle, il n'y avait pas de clivage entre le compositeur et son entourage, et la plupart des compositions de Gombert répondent à des besoins quotidiens : messes, motets liturgiques, motets profanes, *Magnificat* et chansons.

L'œuvre de Gombert compte douze messes, une partie de messe (un *Credo* à huit voix), huit *Magnificat*, plus de cent soixante motets et au moins soixante-dix chansons. À cela s'ajoutent d'une part grand nombre de tablatures (qui ne sont pas des œuvres indépendantes mais des arrangements faits par d'autres compositeurs pour luth ou vihuela da mano) et, d'autre part, une myriade d'œuvres que Gombert a composées lors de ses voyages et qui ne sont, pour cette raison, que partiellement conservées. La majeure partie de la musique religieuse de Gombert est une musique écrite *par* un professionnel *pour* les professionnels de la chapelle, même si une grande partie fut imprimée – parfois plusieurs années après la date de composition : la messe que Gombert composa en 1530 pour le couronnement de l'empereur ne fut ainsi imprimée qu'en 1542 ! Il en va tout autrement pour les chansons : une partie fut indubitablement exécutée au sein de la chapelle impériale, le reste fut écrit à la demande des imprimeurs. Les recueils de chansons étaient à la mode et servaient de divertissement aux amateurs, et le nombre de musiciens amateurs augmenta d'ailleurs considérablement au XVI[e] siècle, entre autres grâce à l'imprimerie.

LES MESSES

Gombert composa deux types de messes : des messes *cantus prius factus* (également appelées messes *cantus firmus*) et des messes-parodie. Les messes *cantus prius factus* reposent sur une mélodie préexistante qui a servi de point de départ au compositeur et qui traverse toute la pièce tel un fil rouge. Cette mélodie est habituellement attribuée au ténor. Il s'agissait toujours d'un thème plus ou moins connu, extrait du répertoire grégorien, d'une chanson populaire, ou d'une composition existante. Les autres voix de la nouvelle composition tissent des lignes contrapuntiques autour de cette mélodie, qui change régulièrement d'apparence : elle peut être citée soit en augmentation, soit en diminution, ou bien ornementée. Il arrivait également que la mélodie fût chantée non par le ténor mais par l'une des autres voix, ou qu'elle fût déplacée d'une voix à une autre, l'unité entre les différentes

voix étant ainsi consolidée. Gombert a écrit dans ce style une *Missa da Pacem* où la mélodie grégorienne *Da Pacem* est citée de diverses façons dans toutes les parties de la composition. Dans sa *Missa tempore paschali* (Nº 12-17), Gombert a utilisé plusieurs mélodies grégoriennes de la messe de Pâques comme *cantus prius factus*, sur lesquelles il a composé cinq autres voix.

La parodie est la seconde technique que Gombert a utilisé dans ses messes. Il s'agit là aussi d'emprunts, mais de manière différente : une composition entière servait de base à une nouvelle messe. Ces messes étaient parfois très proches de leurs modèles car elles en reprenaient le nombre de voix et les éléments harmoniques et mélodiques. Gombert n'utilisait cependant qu'un nombre restreint d'éléments de son modèle d'inspiration. Il s'agit pour ce type de messes de compositions entièrement nouvelles pour lesquelles certains fragments ont été empruntés à des œuvres existantes, puis ont été ensuite augmentés, transformés, ornementés, etc., et la messe est enfin pourvue du texte adéquat.

Gombert composa deux messes-parodie pour lesquelles il se basa sur ses propres compositions. Dans l'une de ces messes il parodia son motet *Beati Omnes*, pour une autre messe il se basa sur son magnifique motet à six voix *Media Vita* (Nº 3). Pour les autres messes, Gombert s'inspira d'œuvres de ses collègues : sa messe *Sur tous regretz* repose sur une chanson de Richafort (ce fut précisément cette messe qui fut chantée lors du couronnement de l'empereur à Bologne et qui fut rebaptisée *A la Incoronation*) ; ailleurs, Gombert fit un tour de force avec sa *Missa Fors seulement* : il y utilisa deux modèles en même temps, la chanson *Fors Seulement* à quatre voix de Pipelare et la chanson éponyme à trois voix d'Antoine de Févin.

LES MOTETS

Les motets constituent la majeure partie de l'œuvre de Gombert. Il avait une préférence manifeste pour les compositions à cinq ou six voix, pour des raisons stylistiques que nous expliquerons ultérieurement. Il ne

composa qu'un seul motet à dix voix et un autre à douze voix. Il s'agit dans les deux cas de motets mariaux de caractère très compact dans lesquels les multiples voix s'entrelacent. C'est pour cette raison que lors de l'exécution de ces motets, les chanteurs n'étaient pas, à l'instar des compositions pour double chœur de Willaert ou Gabrieli, placés les uns en face des autres.

Les motets de Gombert s'intégraient dans la liturgie et les offices. Leurs textes étaient pour la plupart empruntés à la Bible et imposaient leur forme à la musique. Gombert juxtaposait souvent deux psaumes dans un même motet, et divisait alors sa composition en deux parties. Lorsque les textes utilisés figuraient également dans le répertoire grégorien, il se référait dans sa composition à la mélodie grégorienne. Ces références s'opéraient au moyen de la technique du *cantus prius factus*, ces citations ne concernant que la mélodie et non le rythme, qui était libre, et que le compositeur pouvait adapter à sa guise. Les références au grégorien étaient parfois assez vagues et se limitaient alors à l'évocation de certains motifs dans les différentes voix. Gombert composa également un certain nombre de motets qui n'ont aucun lien avec le grégorien. Il s'agit là de motets de circonstance, composés pour des fêtes non liturgiques ou des hommages profanes, tel que le motet *Felix Austriae Domus* qui fut composé à l'occasion du couronnement du frère de Charles Quint, Ferdinand Ier.

Certains motets sont de véritables morceaux de bravoure. Dans le motet marial *Salve Regina* sous-titré *Diversi diversa orant*, Gombert combine sept antiennes mariales dans trois voix, alors que le *superius* chante le célèbre *Salve Regina* (une antienne était une mélodie grégorienne chantée en introduction et en conclusion aux versets d'un psaume). Le motet *Regina Coeli* (No 1) a été composé pour douze voix, ce qui est tout à fait exceptionnel pour l'époque. Dans son motet à six voix *Musae Jovis*, sous-titré « In Josquinum a Prato, Musicorum Principem, Monodia » (le texte reprend l'épitaphe de Josquin Desprez écrit par Gérard Avidius), il cite par la voix de ténor le *cantus prius factus* grégorien *Circumdederunt me*, l'une des mélodies préférées de Josquin.

LES MAGNIFICAT

À ce jour, on n'a retrouvé que huit *Magnificat* de la main de Gombert. Ils sont tous conservés dans un seul manuscrit, copié en 1552 par Robert Quercentius de Cambrai – et qui se trouve maintenant à la Biblioteca Nacional de Madrid. Ces *Magnificat*, traditionnellement chantés durant les vêpres, ont pour particularité d'être composés chacun dans l'un des huit modes ecclésiastiques – il s'agit en d'autres termes d'un cycle. Le texte des *Magnificat* est composé de douze versets qui sont chantés *alternatim*, c'est-à-dire alternativement par deux groupes placés face à face. Dans sa composition des *Magnificat*, Gombert a tenu compte du protocole liturgique et n'a écrit que les vers pairs, destinés au second groupe, en style polyphonique.

L'exécution se fait donc de la manière suivante :

1er verset : grégorien (groupe 1)
2e verset : polyphonie (groupe 2)
3e verset : grégorien (groupe 1)
4e verset : polyphonie (groupe 2)
etc.

Tout comme dans le *Magnificat secundi toni* (No 6-11), le nombre de voix dans les parties polyphoniques variait perpétuellement à une constante près : le douzième et dernier verset comptait toujours le plus grand nombre de voix, constituant ainsi un point culminant. Les six versets polyphoniques du *Magnificat secundi toni* sont écrits pour deux, trois ou quatre voix. Le douzième verset est à cinq voix. Il est possible que la cinquième voix ait été chantée par les membres du premier groupe de chanteurs, redoublant ainsi le sentiment d'apogée. Gombert applique ce principe additif dans l'un de ses *Magnificat* : le deuxième verset est écrit pour trois voix, le quatrième verset pour quatre voix, le cinquième verset pour cinq, et ainsi de suite jusqu'à ce que

la composition atteigne majestueusement les huit voix. Le cycle de *Magnificat* de Gombert est composé dans un style polyphonique clair, transparent et simple, qui n'a que peu à voir avec les structures parfois très complexes de ses autres compositions.

LES CHANSONS

Il existait deux types de chansons du vivant de Gombert. Le premier genre était la chanson parisienne, une forme assez populaire datant du milieu du XVIe siècle où Janequin, Sermisy et Certon excellaient. Cette forme se caractérisait par une déclamation syllabique du texte : les différentes voix chantaient simultanément le même texte sur un même rythme, un peu comme dans un choral de Bach. Le second type de chansons était fidèle aux principes polyphoniques tels qu'ils avaient été pratiqués par les compositeurs de Bourgogne et des Pays-Bas jusqu'au milieu du XVIe siècle. Les différentes voix adoptaient un style imitatif, elles ne chantaient pas synchroniquement le texte et évoluaient indépendamment les unes des autres. En d'autres termes, ces chansons étaient écrites dans un style très proche des motets. Les chansons de Gombert s'inscrivent dans cette seconde catégorie (voir *Tous les regretz*, pages 112-130).

Les thèmes privilégiés de ces chansons étaient nécessairement l'amour malheureux, l'amour sans réponse, et l'adieu. Leurs textes font écho aux soupirs mélancoliques des ancêtres bourguignons : *Paine et travail, Tous les regretz, Amys souffrer, En espoir d'avoir mieulx, Souffrir me convient, Si le partir m'est deuil, Je prens congie*. Cette dernière, écrite pour huit voix – un nombre assez exceptionnel pour les normes de l'époque – est peut-être l'une des plus belles chansons de la première moitié du XVIe siècle. À son écoute, l'auditeur se rendra compte que Gombert s'est inspiré du style parisien : dans certains fragments, les huit voix sont divisées en deux groupes (inégaux) qui répètent obstinément le même fragment de texte dans un même rythme (voir transcription en pages 131-150).

Gombert a exceptionnellement composé quelques chansons dans le style léger de Paris. On y entend des imitations de chants d'oiseaux (*Resveiller vous*), des scènes de chasse (*La Chasse de lièvre*) ou des propos grivois (*Je suis trop jeunette*). Ce ne sont peut-être pas les meilleures partitions de l'œuvre de Gombert, mais sans doute faut-il les considérer comme des concessions (commerciales) faites à ses imprimeurs ou aux désirs de ses patrons. Gombert a composé des chansons pour des distributions très diverses, allant de trois à huit voix. Les textes n'étaient cependant que rarement empruntés à de grands auteurs tels Jean Molinet (1435-1507) ou Clément Marot (1496-1544). Que Gombert n'ait composé aucune chanson en flamand s'explique par le fait qu'il était d'origine francophone et que, pour des raisons commerciales, ses éditeurs avaient une nette préférence pour les chansons en français...
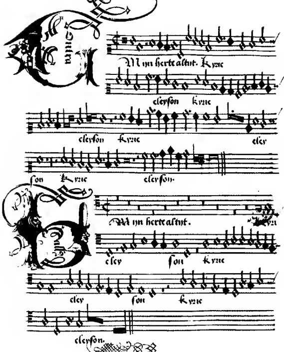


L'œuvre de Gombert nous est parvenue à la fois sous forme de manuscrits et de partitions imprimées. L'imprimeur vénitien Petrucci n'a sans doute pas imaginé quelles transformations il engendra dans le monde musical en imprimant en 1501, au terme d'une longue période d'essais, les premières partitions de musique polyphonique. Petrucci ne détint cependant pas très longtemps le monopole de l'imprimerie musicale, car Venise abrita rapidement d'autres imprimeurs célèbres, tels Scotto ou Gardanne, qui furent à leur tour talonnés par des imprimeurs de l'Europe entière – comme, entre autres, Pierre Phalèse à Louvain et à Anvers, Le Roy et Ballard à Paris, ou Pierre Attaingnant, né à Douai. Toutefois, les partitions imprimées ne supplantèrent pas les partitions manuscrites, qui continuèrent à jouer un rôle prépondérant dans la vie musicale de la Renaissance.

Les partitions telles que nous les connaissons aujourd'hui n'existaient pas sous cette forme à la Renaissance. La notation des différentes parties, l'une en dessous de l'autre (du *superius* en haut au *bassus* en bas), permettant

de représenter verticalement ce qui est chanté par toutes les voix au même moment, est d'une conception plus tardive (fin du XVI[e] siècle). À l'inverse, les chanteurs de la Renaissance lisaient une partition où les différentes parties, par exemple dans le cas d'un livre de chœur manuscrit, étaient transcrites indépendamment les unes des autres : un motet à quatre voix était écrit sur deux pages en vis-à-vis, avec en haut de la page de gauche le *superius*, en bas le ténor, et en page de droite le contre-ténor en haut, et le bassus en bas (voir page ci-contre) ; un chanteur n'avait donc aucun moyen de savoir ce que chantaient les autres voix en même temps que lui. Les livres de chœur étant trop grands, trop complexes et trop chers pour être imprimés, l'édition musicale utilisa alors un autre système. Un recueil de chansons à quatre voix, par exemple, était édité sous la forme d'un ensemble de quatre petits fascicules contenant toutes les compositions du recueil mais avec l'une des quatre voix seulement. Le chanteur n'avait là encore sous les yeux que sa propre voix.

On a retrouvé une bonne centaine de manuscrits contenant des œuvres de Gombert, dont un qui lui est exclusivement consacré. C'est un magnifique livre de chœur, de grand format, contenant les huit *Magnificat* dont nous avons parlé. Il n'a pas été possible à ce jour de déceler pourquoi ce manuscrit a été confectionné à Liège, ni surtout de quelle manière il est arrivé à Madrid. Il est très probable qu'il fut conçu pour la chapelle impériale d'Espagne, car certaines remarques dans les marges laissent supposer la collaboration des enfants du chœur, telle la remarque badine « *Pueros ornat silentium* » – les enfants observent le silence… Les quelque cent dix autres manuscrits contenant des œuvres de Gombert ont été confectionnés dans la période allant de 1530 environ au début du XVII[e] siècle. Ce sont en général des compilations à l'usage de chapelles privées, de chapelles princières ou de cathédrales, renfermant des œuvres de compositeurs divers. Il existe cependant quelques manuscrits comptant plus de vingt compositions de Gombert.

La diversité tout à fait remarquable des origines géographiques des manuscrits de Gombert confirme sa célébrité. Il est assez logique que les manuscrits des villes espagnoles telles que Tolède et Séville et les manuscrits



Le début de la *Missa l'Homme armé super voces musicales* de Josquin DESPREZ (Petrus ALAMIRE, ca. 1521-25).

de Marie de Hongrie à Bruxelles contiennent des œuvres de Gombert. Il en est de même pour les manuscrits des villes où Gombert a séjourné lors de ses voyages. Le contact s maîtres de chapelle avec qui Gombert a collaboré à l'étranger a également favorisé la dispersion de ses compositions dans les cours européennes. On a ainsi retrouvé ses œuvres dans les manuscrits des cours d'Augsbourg, de Mantoue et du comte Albrecht de Prusse, dont il avait rencontré le maître de chapelle, Ludwig Senfl. On a également retrouvé ses compositions dans les livres de chœur de San Petronio à Bologne suite à son séjour relativement long dans cette ville lors du couronnement de Charles Quint. Il est par contre tout à fait surprenant de tomber sur des pièces de Gombert dans les manuscrits issus de milieux avec lesquels il n'a jamais eu de contact. Par quel mystère la musique de Gombert est-elle arrivée dans un manuscrit confectionné au XVI[e] siècle à Kaliningrad, en Russie ? Et comment expliquer l'énorme voyage que sa musique effectua pour arriver dans un manuscrit composé vers 1557 à Lincluden, dans le comté écossais de Kirkcudbrightshire ? On a même découvert sept pièces de Gombert dans un manuscrit compilé à la cour d'Éric XIV de Suède. Cette tradition extrêmement riche de l'œuvre de Gombert n'est sans doute qu'une preuve supplémentaire du caractère intemporel et international de sa musique...

Le premier livre imprimé où apparaît Gombert fut publié à Paris en 1529 par Pierre Attaingnant. Ses compositions furent ensuite imprimées dans diverses villes allemandes, italiennes et françaises. En 1543, Tielman Susato publia à Anvers le *Premier livre des Chansons a quatre parties*, premier tome d'une célèbre série dans lequelle ses œuvres eurent toute leur place. Susato publia par la suite quarante-trois chansons de Gombert.

On a retrouvé au total plus de cent vingts recueils imprimés contenant des pièces de Gombert. Certains livres sont des compilations et n'ont repris qu'une ou deux de ses compositions, d'autres lui sont presque intégralement consacrés et n'ont été complétés que de quelques autres œuvres de différents musiciens, comme par exemple dans cette édition de Susato de 1544, *Le cincquiesme livre contenant Trente & deux Chansons a cincq et a six parties. Composees par maistre Nicolas Gombert & aultres excellens autheurs* (notons au passage que l'on n'y

attribue plus le titre de maître de chapelle impérial à Gombert). Un certain nombre d'éditions publiées à Venise entre 1539 et 1541 sont exclusivement consacrées à Gombert et contiennent des motets à quatre ou cinq voix, ce qui atteste une fois de plus sa renommée. Les titres donnés à Gombert sont eux aussi fort éloquents : il était parfois associé à d'autres compositeurs célèbres, comme par exemple dans cette édition vénitienne de 1540 où des messes de Cristobal de Morales, Nicolas Gombert et Jachet van Berchem sont reproduites : « *Excellentisimi musici Moralis Hispani, Gomberti ac Jacheti cum quatuor vocibus missae...* »

Les informations au sujet du chiffre de tirages des recueils de musique religieuse ou profane sont malheureusement fort peu précises. À cette époque déjà, la comptabilité n'était visiblement pas le point fort des éditeurs. Seules quelques lettres ou comptes conservés par hasard donnent une idée des tirages effectués pour certaines œuvres du XVIe siècle. Les *Lamentations* de Paolo Ferrarese, par exemple, publiées en 1565 à Venise par Scotto, ont été tirées à 500 exemplaires. Les messes de Morales (*Missarum liber primus*) ont été imprimées à 525 exemplaires, les *Chansons nouvelles* (1557) du compositeur français Beaulaigue à 1500 exemplaires. Un des livres de tablatures de De Rippe, *Premier livre de tablature de leut*, a été imprimé à 1200 exemplaires. Ces chiffres permettent d'avancer quelques hypothèses sur le nombre de tirages de l'œuvre de Gombert : on peut supposer en moyenne que ses recueils de musique religieuse furent tirés à 500 exemplaires environ et ses chansons à 1000 exemplaires – des chiffres assez élevés compte tenu des difficultés de distribution et du public d'amateurs et de professionnels assez restreint.

Les compositeurs devaient souvent surmonter bien des obstacles avant que leurs partitions ne furent imprimées. Les compositeurs célèbres qui travaillaient pour des imprimeurs renommés n'avaient évidemment pas de problèmes à faire imprimer leurs œuvres. On ne sait si Gombert rencontra des difficultés pour ses compositions, mais certains compositeurs devaient payer les frais d'impression eux-mêmes ! Même les plus grands furent contraints d'avancer de fortes sommes d'argent aux éditeurs pour s'assurer que leurs œuvres fussent

réellement publiées. L'imprimeur anversois Plantin somma ainsi Philippe De Monte de verser de l'argent pour que son livre *Liber I Missarum* soit imprimé. Plantin écrivit en 1586 à De Monte, qui avait alors 65 ans et était connu à travers l'Europe entière : « *Je vous ay escrit [...] que j'attendois autre chose pour commencer l'impression de vos dictes messes que vostre Ordonnance et ordre de nous faire advancer quelque partie de l'argent, ce que je vous prie de faire.* » De Monte ne se montra apparemment pas très accommodant car Plantin réitéra sa demande en février 1587 : « *Je vous prie derechef de me faire payer telle somme qu'il vous plaira, me faire payer le reste et ce pendant m'advertir a qui voulés que je delivre vos exemplaires ou comment il vous plaira que je les envoye...* » Certaines situations furent même désastreuses : Genêt Carpentras dut fournir lui-même le papier à son éditeur Jean de Channey, et il dut en outre chercher un correcteur pour ses épreuves. Quoiqu'aucun document ne l'atteste, on peut supposer qu'en tant que compositeur de la cour impériale, Gombert ne connut pas ces ennuis. La qualité et la quantité de manuscrits et d'éditions de ses œuvres prouvent que les goûts de l'empereur Charles Quint étaient un bon baromètre européen...



L'essence de la polyphonie réside dans le fait que toutes les voix jouent un rôle égal dans la trame musicale. Cette technique s'oppose diamétralement au style homophonique. Le mot « homophonie » signifie que dans l'exemple d'une composition à quatre voix, toutes les voix suivent le même rythme d'un accord à l'autre ; en d'autres termes, les différentes parties chantent simultanément le même texte. À ce style homophonique s'oppose par exemple le style de Gombert. Dans ses compositions, les différentes voix suivent un parcours et un rythme aussi individuel qu'entêté. Dans notre enregistrement, exceptés le début de *Regina Coeli* (No 1) et le début du troisième *Agnus Dei* (No 17), les différentes voix ne commencent jamais ensemble : elles attaquent

leur mélodie l'une après l'autre. C'est déjà un premier signe de polyphonie. Les voix évoluent ensuite indépendamment les unes des autres, et le texte n'est pas chanté synchroniquement par les différentes voix. Le compositeur doit naturellement veiller à ce que les lois concernant l'alternance de la consonance (accords harmonieux) et de la dissonance (accords âpres aspirant à une résolution) ne soient pas transgressées.

Étant très complexe, la polyphonie est peut-être moins abordable que l'homophonie, mais elle en est d'autant plus captivante et intrépide. Essayons d'expliquer la différence entre la polyphonie et l'homophonie à l'aide du début du motet à six voix *Media Vita* (Nº 3).

Dans une composition homophonique, le motet commencerait comme ceci:

CANTUS	me-	di-	a	vi-	ta
ALTUS	me-	di-	a	vi-	ta
QUINTUS	me-	di-	a	vi-	ta
TÉNOR	me-	di-	a	vi-	ta
SEXTUS	me-	di-	a	vi-	ta
BASSUS	me-	di-	a	vi-	ta

Le début du motet de Gombert illustre bien l'écriture polyphonique (ce principe ne s'appliquant pas seulement au début de l'œuvre, mais à la composition entière):

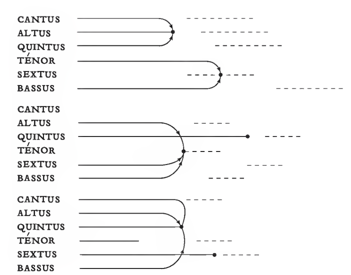
CANTUS										me-	di-	a	vi…			
ALTUS													me-	di-	a	vi…
QUINTUS							me-	di-	a	vi…						
TÉNOR	me-	di-	a	vi-		ta										
SEXTUS			me-	di-	a	vi…										
BASSUS				me-	di-	a	vi…									

La polyphonie de Gombert est basée sur deux techniques fondamentales : l'imitation et la cadence. La technique de l'imitation consiste essentiellement en l'introduction non pas simultanée mais successive de nouveaux thèmes pour chaque fragment de texte important. Bien qu'il soit parfois légèrement modifié, ne serait-ce que pour respecter les lois de la consonance, le motif initial reste en principe le même dans les différentes voix. Les différentes voix s'imitent donc, même si elles ne commencent pas systématiquement sur le même ton. Ainsi, au début de *Media Vita*, les six voix chantent consécutivement la même série de quatre notes ascendantes. Il est normalement assez facile de reconnaître et de suivre cette technique d'imitation au début d'une pièce. Au milieu par contre, il est bien plus difficile de déceler les imitations car les nouveaux thèmes sont souvent entamés dans l'une des voix avant même que le motif précédent ne soit terminé. En d'autres termes, les différentes voix, dans la trame contrapuntique, ne commencent jamais le même thème simultanément.

Le second pilier des compositions de Gombert est la cadence. La cadence forme une sorte de conclusion – un moment de repos – à une œuvre ou à une partie d'une œuvre, dans laquelle sont impliquées toutes les voix. Les différentes voix se rejoignent en un point, un accord consonant, la pièce s'achevant ainsi. Une cadence s'apparente d'une certaine manière à la clef de voûte d'une architecture gothique : un point repos où toutes les lignes aboutissent. Toutes les compositions de la Renaissance se terminent sur une telle cadence. La fin de la chanson *Tous les regretz* ou celle du motet *In te Domine speravi* (Nº 2) sont à cet égard exemplaires. Toutes les voix se rejoignent dans un même accord, tout à fait à la fin de la pièce, mais juste avant cet accord final, l'une des voix est encore en mouvement et provoque ainsi une brève dissonance.

Tout comme pour la technique de l'imitation, Gombert intègre plusieurs cadences dans ses pièces, en principe à la fin de chaque imitation. Il évite toutefois soigneusement que les différentes voix chantent simultanément une même cadence. Il laisse d'ordinaire quelques voix terminer une imitation par une cadence sans que les autres y participent : soit elles n'ont pas encore terminé l'imitation en question, soit elles ont déjà commencé une nouvelle imitation. Il arrive fréquemment dans les compositions de Gombert qu'une voix commence une nouvelle imitation précisément sur l'accord final d'une mélodie chantée par d'autres voix. Ce dernier cas de figure est très clair dans la partie « *Sicut locutus est* » (Nº 10) du *Magnificat* à quatre voix. L'imitation du fragment « *Abraham et semini...* » commence dans le *cantus* sur l'accord final (la cadence) de l'imitation précédente (*nostros*) des trois autres voix.

Voici quelques exemples de cadences (les • indiquent les points culminants) et d'imitations dans une polyphonie à six voix que l'on pourrait retrouver chez Gombert (les nouvelles imitations sont représentées par les ---) :



Ce style d'écriture assez compact était nouveau à l'époque de Gombert, et ne passa donc pas inaperçu. Le théoricien et compositeur allemand Hermann Finck écrivit à ce sujet dans son livre *Practica Musica* qu'« *il est de nos jours des innovateurs, dont Nicolas Gombert, élève de feu Josquin, qui guide tous les musiciens, et plus encore, qui initie au raffinement et à l'art du style imitatif. Sa musique diffère en tous points de vue de ce qui fut écrit avant, car il évite les pauses et son œuvre est riche en harmonies et en imitations contrapuntiques* ».

Dans cette comparaison entre Gombert et la génération de Josquin, Finck saisit l'essence même des compositions de Gombert : l'absence de pauses. Une des caractéristiques stylistiques de Josquin est que dans une composition à quatre voix, par exemple, il termine une imitation à deux voix avec une cadence avant que les deux autres voix ne reprennent cette même imitation. L'architecture des imitations de Josquin était donc tout à fait symétrique, clairement structurée, et les cadences étaient bien séparées les unes des autres. Gombert abandonne cette technique d'imitations en paires. Ses imitations s'imbriquent les unes dans les autres, et se superposent sans que la polyphonie ne trouve de point de repos, si ce n'est dans l'accord final.

Voici deux schémas pour montrer la différence entre les techniques de Josquin et de Gombert. Une imitation de Josquin sur le texte « *Kyrie eleison* » pourrait être chantée de la façon suivante :

CANTUS		ky- ri- e e- le- i- son
ALTUS		ky- ri- e e- le- i- son
TÉNOR	ky- ri- e e- le- i- son	
BASSUS	ky- ri- e e- le- i- son	

Ayant abandonné les imitations en paires, Gombert aurait pu composer une imitation sur le même texte de cette façon :

CANTUS	Ky- ri- e e- le- i- son
ALTUS	Ky- ri- e e- le- i- son
TÉNOR	Ky- ri- e e- le- i- son
BASSUS	Ky- ri- e e- le- i- son

Cette technique explique pourquoi Gombert avait une préférence manifeste pour les compositions à cinq ou six voix. Dans une composition à quatre voix, il est très difficile de commencer subrepticement une nouvelle imitation, sans aucune pause, alors que dans une composition à cinq ou six voix, il est plus aisé de réaliser des imitations qui se succèdent sans interruption ; cette technique permet en outre de former des accords riches auxquels Finck fait allusion. Mais elle ne facilite certes pas l'écoute. C'est un art de nature fondamentalement hermétique qui produit l'effet d'un mouvement fluide et dont la trame vocale est élaborée de telle façon que les imitations se succèdent presque imperceptiblement, insensiblement. C'est là toute l'originalité, la profondeur de cet art intemporel aux dimensions spatiales.

Les phrases mélodiques que Gombert compose pour chaque voix s'intègrent parfaitement dans ce cadre. Ce sont des mélodies qui progressent tranquillement par petits intervalles, pas à pas, interrompues de temps en temps par un intervalle plus grand, cet intervalle ne dépassant jamais une quarte ou une quinte – les sixtes mélodiques sont extrêmement rares chez Gombert. Sa richesse ne réside certes pas dans les effets singuliers, ou baroques, mais dans l'agencement virtuose de lignes quasi grégoriennes. Les textes, les modèles, ainsi que l'esthétique générale de son œuvre, sont en effet nourris de réminiscences du grégorien qui, ne l'oublions pas, constituait la majeure partie du répertoire à l'époque de Gombert.

Ce style d'une singulière simplicité et concision donne à la musique de Gombert une impression d'ardeur silencieuse et d'intériorisation. Pas de fioritures superflues, pas de madrigalismes, ni de détails qui pourraient infirmer le caractère méditatif de son œuvre. Gombert abandonne les structures transparentes de la génération de Josquin pour une architecture close, dénuée des effets qui rendraient la musique moins fluide. Il évite tout ce qui pourrait provoquer une suspension, une immobilité des lignes mélodiques. La musique s'exprime à travers la retenue et non grâce à des artifices théâtraux. La fragilité de ces miniatures rappelle la douceur et l'indulgence des portraits de Quentin Metsijs (1464-1530). Aussi qualifiait-on Gombert de « *divine* » et de « *profundo* » au XVIe siècle. Bermudo écrivit également, dans le traité précédemment cité, que « *el profundo musico Gomberth componia en muchos puntos, porque tenia cantantes en su capilla para alcanzar mas...* ». Les moindres détails de cet art délicat sautent évidemment à l'oreille – en d'autres termes, peu de moyens suffisent à Gombert pour atteindre de grands effets. La moindre « irrégularité », la moindre « accélération » attirent fugitivement ou même inconsciemment l'attention.

... le profond Gombert composait dans un style très raffiné car il avait dans sa chapelle des chanteurs capables de mener à bien ses objectifs.

Grâce au traitement de la syncope, on découvre un autre aspect de la virtuosité de Gombert. *Syncopatio* en musique signifie que la régularité du *tactus* (la battue) qui régit la scansion des mots est délibérément interrompue, si bien que les mots sont chantés quasi inopinément. Ces anticipations sont le procédé préféré de Gombert pour donner à sa polyphonie une impression de fougue, d'impétuosité. Il y a même dans sa musique des passages entiers où la régularité du *tactus* est continuellement interrompue et anticipée par l'une des voix. Dans le motet *Media Vita* (No3) par exemple, Gombert a introduit une syncope sur le fragment de texte « *Sancte fortis* » qui est répété plusieurs fois. La répétition obsessionnelle de cette syncope donne une force particulière à ce fragment et porte vers un point culminant.

Une autre spécialité de Gombert est l'utilisation subtile de dissonances, et plus particulièrement de fausses relations, une technique qui troubla même ses contemporains puisque Bermudo écrivit à ce sujet « *en las obras de Gombert, hallareis fa contra mi muchos veces pero en minima* ». Bermudo remarque la présence de « *fa contra mi* » dans les œuvres de Gombert, ce qui signifie dans le système tonal de la Renaissance qu'il y a deux notes dissonantes dans un même accord. Ces deux notes forment un intervalle de seconde mineure (mi contre fa), ce qui provoque un frottement singulier. « Fausse relation » signifie que ce demi-ton est formé par deux voix qui chantent en même temps le même ton de base, par exemple un fa, mais l'une des voix chante un fa et l'autre un fa dièse – il suffit de jouer ces deux notes sur un piano pour être convaincu du caractère insolite de cette dissonance dans la sérénité de la polyphonie de Gombert. Il n'introduit cependant les fausses relations que furtivement, sur des notes très brèves, si bien que le caractère méditatif de son œuvre n'en est aucunement terni. Bermudo les appelle « *minima* » dans son texte, et elles ont l'effet d'une flamme qui s'anime brièvement et qui s'éteint immédiatement. Gombert applique cette technique de la fausse relation dans sa chanson *Je prens congie* : sur le texte « *et bien gemir* », qui est répété plusieurs fois, il y a une fausse relation sur la première syllabe de « *gemir* » (voir partition page 140, mesures 46-50). Dans certaines œuvres, Gombert combine dissonances et syncopes : cette dissonance d'autant plus frappante était alors appelée « *sincopa tutta cattiva* » – une syncope monstrueuse… Gombert empiète régulièrement sur les lois de la déclamation et de l'accentuation des mots, car le jeu des lignes polyphoniques et la fluidité étaient pour lui bien plus importants que le texte. Ceci ne devrait d'ailleurs pas nous étonner puisque la musique polyphonique religieuse n'exprimait pas l'émotion du texte avant l'arrivée du madrigal en Italie vers 1530 (ce sont précisément les mérites de Willaert et de Rore d'avoir composé leur musique en fonction du texte). Avant cette date, l'émotion du texte était d'un autre ordre.

Comprendre toutes ces techniques d'écriture n'est absolument pas indispensable pour écouter la musique de Gombert. Il ne faut point être sommelier pour goûter un bon vin. Et il ne faut pas se décourager si quelques

détails des pages précédentes paraissent obscurs. Les éléments les plus importants pour écouter de la musique sont le silence et le temps, afin d'ouvrir l'esprit à ce que l'on entend. Pour écouter Gombert (et pour toute la musique franco-flamande de la Renaissance) il faut essayer de se laisser emporter par le texte dans le monde insaisissable des sons, ce qui était d'ailleurs le plus important au XVIe siècle, car tout enregistrement était impossible... Massimo Troiano, un contre-ténor et collègue d'Orlande de Lassus, écrivit à juste titre qu'il est presque impossible de parler de l'âme de la musique : « *On ne peut jamais assez parler de sa musique* [celle de Lassus]. *C'est pourquoi il vaut mieux à mon avis ne pas s'aventurer du tout sur cette mer.* »

PREMIER LIVRE DES
Chancõs a quatre parties auquel ſõt
CONTENVES TRENTE ET VNE NOVVEL-
les Chancons. conuenables Tant a la Voix comme aux
INSTRVMENTZ IMPRIMEES EN ANVERS.
par Thielman Suſato. Imprimeur & correcteur de
Muſicque. demeurant audict ANVERS.
aupres de la Nouuelle Bource en
la Rue des Douze Mois.

SVPERIVS.

AVEC GRACE ET PRIVILEGE DE SA
Maieſte pour Trois Ans.

LAN M. XLIII.
Au mois de Nouẽbre

Page de titre d'un recueil de chansons de Tielman SUSATO, parties de *superius*. (Tielman SUSATO, Anvers, 1543).

Chapitre IV

SEPT COMPOSITIONS

LA MUSIQUE de Nicolas Gombert demande indéniablement un certain effort de la part de l'auditeur : elle ne peut en aucune manière être écoutée comme musique de fond. Il faut approcher avec prudence cette musique née du silence et autrefois exécutée en toute tranquillité – utiliser la musique de Gombert en tant que décor acoustique d'une conversation ou de la lecture du journal fait violence à l'atmosphère de ses compositions... Tout comme un bon cigare havanais, la musique de Gombert mérite les égards et le respect qui lui sont dus. Cette musique ne tolère point les contacts éphémères, elle exige qu'un lien se crée. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe qu'une seule façon de l'aborder. Tout dépend de la manière dont on veut pénétrer cette musique, et de ce que l'on veut saisir.

Une première attitude à observer à l'écoute des compositions de Gombert est celle de la méditation pure et insouciante. Il faut ouvrir complètement son champ de vision, se laisser submerger par la musique, se laisser emporter par les sons. Il faut écouter sans chercher de points d'appui compositionnels, sans se soucier des détails – ce qui est vraiment important s'entend naturellement. Une grande partie de la musique de la Renaissance

fut très probablement écoutée de la sorte : comme un tapis sonore, une décoration de l'espace et du silence, sans se fixer sur les futilités techniques. La musique magnifiait simplement la vie.

On peut également aborder la musique par le biais du texte – on suit alors les phrases, qui peuvent dévoiler les idées du compositeur : ce fil conducteur qui permet de suivre la musique est le *prétexte* du compositeur. Il ne faut toutefois pas s'attendre à une rhétorique baroque ou opératique, car même si la musique trace un cadre émotionnel, elle n'exprime pas de prime abord les détails de l'émotion du texte. Ce n'est pas là une faiblesse musicale ; c'est tout simplement une autre approche de la musique, très éloignée de notre perspective actuelle mais qui fut, durant des siècles, l'attitude en vigueur – et qui ne changea qu'avec l'arrivée du madrigal. Toutefois, les compositeurs franco-flamands attachaient une grande importance à l'expression exacte du texte pour ce qui a trait à la prononciation, la prosodie, l'accentuation et la versification. Une parfaite diction du texte était *en soi* une parfaite expression des mots, et la musique « collait à la peau » du texte. Pierre de Ronsard écrivit dans son *Abbregé de l'Art poétique françoys* (1565) : « … tu feras tes vers masculins et fœminins tant qu'il te seras possible, pour estre plus propres à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la poësie soit née… ». Et le Père Mersenne ajoutait : « [il faut] que l'on assujetisse la Musique aux paroles, de sorte que l'on fasse aussi bien les syllabes longues et briefves en chantant qu'en parlant, et que les chants ne soient autre chose qu'un discours embelli et relevé par une excellente harmonie. »

Une troisième manière d'aborder la musique est de s'insinuer dans les secrets techniques du compositeur. On tente alors de déchiffrer, par l'écoute, les détails techniques et les figures de style. C'est certes une approche audacieuse, qui demande une grande concentration, mais ce n'est pas une attitude historique. Au XVIe siècle, on écoutait la musique de la même manière qu'on regardait une tapisserie ou une cathédrale, d'une oreille ingénue : l'œuvre d'art telle que nous la concevons aujourd'hui n'existait pas – il n'y avait pas de musées, ni de livres du genre *Comment regarder Van Gogh* qui expliquaient comment admirer une peinture.

Celui ou celle qui se sent malgré tout tenté(e) par une analyse en profondeur de cette musique doit bien se garder de méprises anachroniques : il ne faut jamais aborder la musique de Gombert comme un type de composition vertical, écrit en accords. Sa musique est pensée et conçue de façon linéaire, et il faut l'écouter ainsi. Même s'il a introduit délibérément un certain nombre d'éléments verticaux, il faut suivre chaque voix individuellement dans son aventure propre et dans son rapport aux autres voix. Si l'on veut apprendre ce qu'est la polyphonie, il faut suivre le parcours d'une seule voix du début à la fin de la composition. On sent alors le mouvement de la voix – un mouvement syllabique tranquille, fluide, conflictuel et entêté – à l'intérieur de la trame tissée par les autres voix.

Les pages qui suivent sont une sorte de guide d'écoute pour les sept pièces que nous avons enregistrées avec l'Ensemble Huelgas, *Nicolas Gombert. Musique à la cour de Charles Quint*, pour Vivarte/Sony, en 1992. Le lecteur ne doit cependant pas s'attendre à être pris par la main – il est tellement plus agréable de découvrir soi-même une ville, plutôt que par un guide qui ne laisse pas le temps de sentir soi-même les odeurs, la vie, la beauté ou la laideur du lieu...



Regina Coeli

Antienne mariale à douze voix.
Source : *Liber Duodecimus*
Imprimé à Paris en 1535 par Pierre Attaignant.

Regina coeli laetare, alleluja.	Reine du ciel, triomphez, alleluia !
Quia quem meruisti portare, alleluja,	Car celui que vous avez porté, alleluia !
resurrexit, sicut dixit, alleluja.	Est ressuscité, comme il l'a dit, alleluia !
Ora pro nobis Deum, alleluja.	Priez pour nous, alleluia !

Regina Coeli (Nº 1) est un motet monumental pour douze voix : trois *cantus* (voix supérieures), deux alti (ce sont non pas des alti au sens moderne du terme, mais des ténors aigus), trois ténors assez graves et quatre basses dont le premier a une tessiture de baryton. Le contrepoint de ce motet est particulièrement compact et la composition est conçue de telle manière que trois basses et trois *cantus* entourent une forte base médiane composée de six voix (deux alti, trois ténors et un baryton).

Le début du motet est atypique pour Gombert, puisqu'il commence à six voix. Toutes les autres voix font leur entrée en l'espace de trois mesures (de 0'03" à 0'17"). Le début est majestueusement édifié jusqu'au *fermate* (un long accord) de « *Coeli* » (0'31"). Le texte « *laetare alleluia* » est chanté deux fois : la première fois par les sept voix d'hommes (0'39") et la seconde par toutes les voix (0'50"). « *Alleluia* » est répété jusqu'au moment où le baryton et le second *cantus* (1'15") chantent l'imitation sur le texte « *quia quem* ». Cette imitation débute par un grand intervalle, un saut de quinte ascendante entamé alors que les autres voix n'ont pas encore achevé leur imitation sur « *alleluia* ». Le fragment suivant, « *quem meruisti portare* », est ensuite répété par plusieurs

combinaisons de voix. Un certain nombre de voix commencent à chanter l'« *alleluia* » alors que les autres voix chantent la fin de l'imitation précédente (1'51"). Petit à petit, tel un voile qui se lève, l'« *alleluia* » apparaît dans toutes les voix. Une fausse relation se forme entre le troisième *cantus* et la deuxième basse, au moment de la cadence (2'08"). Cette dissonance colore la polyphonie et provoque une grande tension qui se résout dans la répétition incessante de l'« *alleluia* » par toutes les voix, jusqu'à l'accord final de la première partie.

La seconde partie de ce motet commence par les imitations simultanées de deux motifs. D'un côté un motif descendant graduellement dans les basses, d'un autre côté un *cantus prius factus* extrait de l'antienne mariale grégorienne, un thème tranquille en notes longues, chanté par les ténors. Le texte « *sicut dixit* » est répété littéralement deux fois (3'01" et 3'11"), mais pas par les mêmes voix. On entend deux fausses relations (3'09" et 3'19") dans les cadences qui concluent ces deux fragments. Le troisième ténor commence une imitation sur le mot « *alleluia* » (3'20") suivi par quelques autres voix, tandis que les voix restantes chantent une troisième fois le motif « *sicut dixit* » (avec une troisième fausse relation, 3'29"). Immédiatement après, toutes les voix commencent une imitation sur « *alleluia* » dont le caractère devient de plus en plus homophone jusqu'au moment où toutes les voix scandent le mot (3'52"). Ce fragment est conclu par une cadence très claire (3'59").

Au milieu de ces imitations sur « *alleluia* », la première basse commence une nouvelle imitation sur « *Ora pro nobis* » (4'00"), reprise ensuite par les autres basses et les deux ténors. Le *cantus prius factus* est chanté sous la forme d'un canon composé de notes longues par le premier ténor et la quatrième basse. Après une cadence très claire, les voix supérieures répètent cette mélodie (trois *cantus,* deux altos et un ténor). Le canon est chanté cette fois-ci par les premier et troisième *cantus* et le deuxième ténor. Les imitations sur « *alleluia* » reprennent pour la dernière fois (4'52"), en guise de couronnement non pas homophonique mais polyphonique. Ces « *alleluia* » aboutissent en un accord final qui est entamé cinq mesures avant la fin par six voix ; les autres voix se fondent petit à petit dans cet accord, conclu par le deuxième ténor.



In te Domine speravi

Motet à six voix.
Source : *Il primo libro de motetti a sei voci.*
Imprimé à Venise en 1549 par Girolamo Scotto.

In te Domine speravi
non confundar in aeternum ;
in justitia tua libera me.
Inclina ad me aurem tuam,
accelera ut eruas me.
Esto mihi in Deum protectorem ;
et in domum refugii, ut salvum me facias.
Quoniam fortitudo mea, et refugium meum es tu ;
et propter nomen tuum
deduces me, et enutries me.
Educes me de laqueo hoc,
quem absconderunt mihi ;
quoniam tu es protector meus.
In manus tuas commendo spiritum meum ;
redemisti me Domine Deus veritatis.

Éternel ! Je cherche en toi mon refuge,
que jamais je ne sois confondu !
Délivre-moi dans ta justice !
Incline vers moi ton oreille,
hâte-toi de me secourir !
Sois pour moi un rocher protecteur,
une forteresse, où je trouve mon salut !
Car tu es mon rocher, ma forteresse,
et à cause de ton nom
tu me conduiras, tu me dirigeras.
Tu me feras sortir du filet
qu'ils m'ont tendu ;
car tu es mon protecteur.
Je remets mon esprit entre tes mains ;
tu me délivreras, Éternel, Dieu de vérité !

Ce motet (N°2) pour deux *cantus*, trois ténors et une basse, est une œuvre composée par Gombert à la fin de sa vie, dans laquelle on retrouve toutes les caractéristiques de son style : des lignes mélodiques tranquilles et fluides, des imitations qui se chevauchent, une atmosphère méditative, l'utilisation symbolique de syncopes et une attention particulière aux détails harmoniques et à la formation des cadences. Le motet est divisé en deux parties, la seconde partie commençant sur le texte « *Educes me de laqueo* ».

La première partie débute par une imitation pure où toutes les voix chantent successivement le même thème : d'abord le premier ténor, ensuite la basse, le deuxième ténor, le second *cantus*, le premier *cantus* et enfin (0'29") le troisième ténor. Gombert introduit une première cadence au moment où le premier ténor commence le deuxième vers (1'01"). Ce vers se termine lui-même par une cadence où apparaît une fausse relation entre le premier *cantus* et le troisième ténor. Le texte « *accelera ut eruas me* » est d'abord chanté par les quatre voix supérieures (de 1'55" à 2'08") et répété ensuite à six voix dans diverses combinaisons. Gombert introduit encore une dissonance dans la cadence de ce fragment, sous la forme d'une fausse relation. Le mouvement polyphonique se poursuit tranquillement de façon syllabique jusqu'à ce qu'il s'éteigne sur le mot « *protectorum* ». C'est de cette quasi-immobilité que naît, sur les mots « *et in domum* », l'imitation suivante (2'50"). Les motifs initiaux des quatre premières imitations sont identiques, alors que les entrées de la basse (3'04") et du premier *cantus* se réalisent en augmentation. Gombert compose une cadence en si bémol sur le mot « *refugii* » (« refuge »), un accord fort étrange dans cette tonalité (3'11"). Le fragment « *deduces me* » est composé sur une imitation particulière : ces mots (« tu me conduiras ») sont symbolisés au début de l'imitation par un motif de trois notes sur un même ton ; ce fragment est ensuite répété jusqu'à l'accord final de la première partie.

La seconde partie commence par un motif singulier qui est repris par toutes les voix : un saut de quinte descendante puis ascendante – Gombert a utilisé ces grands intervalles mélodiques pour exprimer l'idée de « libération ». On remarquera ensuite que les mots « *de laequo* » sont répétés vingt-six fois dans un laps de temps

très bref (de 5'13" à 5'44"). Gombert a d'ailleurs subrepticement glissé un certain nombre de dissonances dans ce passage afin d'illustrer l'idée de « piège ». Dans les deux derniers vers on retrouve le caractère paisible de la progression ininterrompue des lignes mélodiques. Ce n'est que tout à fait à la fin, sur les mots « *Deus veritatis* » (7'14"), que Gombert déploie un contrepoint très riche où syncopes, mélismes et répétitions se confondent. Le premier *cantus* atteint en premier sa note finale (7'39") alors que les lignes mélodiques se poursuivent doucement dans les cinq autres voix jusqu'à l'accord final.

On pourrait presque considérer ce motet comme le testament musical de Gombert, puisque ses idéaux de polyphonie compacte et d'imitations obstinées y atteignent leur paroxysme. Le monde sonore de la Renaissance s'est enrichi avec Gombert d'un éventail de couleurs personnelles presque mélancoliques.



Media vita

Motet à six voix.
Source : *Primus liber cum sex vocibus. Motetti del frutto a sei voci.*
Imprimé à Venise en 1539 par Gardane.

Media vita in morte sumus;
quem quaerimus adiutorem, nisi te Domine ?
Qui pro peccatis nostris iuste irasceris.
Sancte Deus, Sancte fortis, Sancte et misericors
Salvator noster, amarae morti ne tradas nos.

Au milieu de la vie nous sommes dans la mort ;
Qui invoquons-nous pour nous aider, sinon toi, Seigneur ?
Toi, qui t'irrites à juste raison de nos péchés.
Dieu Saint, Sainte Puissance, notre Saint et miséricordieux
Sauveur, ne nous livre pas à la mort amère.

Gombert a manifestement adapté la distribution vocale de ce motet (No 3) à l'atmosphère de son texte : il n'y a dans cette pièce qu'un *cantus* dont la note la plus aiguë atteint seulement le do ; la pièce compte en outre un alto (qui a en réalité la tessiture d'un ténor), deux ténors dont le deuxième est grave, et deux basses.

La sombre trame des imitations initiales décide dès le début du caractère de ce motet : le calme et la résignation se traduisent à travers des mélodies syllabiques qui progressent pas à pas, sans tournures abruptes, jusqu'à la fin de la première partie, « *nisi te, Domine ?* » (1'43"). Le contrepoint s'anime ensuite petit à petit, mais ce n'est qu'avec l'imitation sur le texte « *Sancte Deus* » (2'30") que la déclamation du texte devient plus compacte et que les mélodies sont entrecoupées de syncopes et de fausses relations (2'50"). À partir de « *Sancte fortis* », Gombert introduit simultanément des syncopes dans deux voix (3'09"). La pièce atteint son point culminant sur les mots « *Salvator noster* » qui aboutissent, après plusieurs répétitions du texte et d'un motif pressant, à une cadence déterminée par l'utilisation libre de dissonances.

Le passage suivant se caractérise par sa singulière richesse en mélismes et en séquences (motifs répétés sur différents tons). Le passage sur les mots « *amare morte* » (« la mort amère ») est amplifié par une dissonance magnifiquement préparée (4'12"). La supplication « *ne trada nos* » devient de plus en plus explicite (4'15") grâce, entre autres, à une syncope simultanée dans trois voix (4'17"). Cette requête (« ne nous livre pas ») est répétée de façon syllabique et mélismatique jusqu'à la fin du motet, et débouche sur l'une des cadences les plus belles et les plus touchantes de l'œuvre de Gombert. Cette pièce n'est pas une mise en musique baroque et exubérante du texte, mais bien plutôt une méditation intense et délicate. Les frontières entre la musique de Nicolas Gombert et la sensibilité du peintre Quentin Metsijs n'ont jamais été si ténues.



Tous les regretz

Chanson à six voix.
Source : *Le cincquiesme livre des chansons.*
Imprimé à Anvers en 1544 par Tielman Susato.
Voir transcription pages 114-130

Tous les regretz qu'oncques furent au monde
venez vers moy quelque part que je soye,
prenez mon cueur en sa douleur parfonde
et le fendez que soudainement men voye

Cette chanson à six voix (No 4), pour un *cantus*, un alto, deux ténors et deux basses, est écrite dans un style imitatif. Le poème ne compte que quatre vers, et Gombert a entièrement adapté la structure de sa composition au texte – chaque vers est conclu par une cadence. La première imitation est composée exclusivement de secondes et traduit d'emblée la tristesse de la composition. Gombert n'a en outre utilisé dans le thème initial que des notes dont la durée diminue progressivement (la première note est assez longue, les suivantes toujours un peu plus courtes…). La première mélodie du *cantus* se met ainsi tout doucement en mouvement (de 0'19" à 0'33", mesures 8-13). L'imitation sur « *prenez mon cœur* » (mesures 39-45) montre à quel point il maîtrisait les techniques de mise en valeur de la symbolique du texte : le fragment est chanté de façon syllabique et paisible, puis il est répété dans un tempo deux fois plus rapide. À la fin du vers, Gombert introduit des tierces ascendantes sur la première syllabe du mot « *douleur* » (à partir de 2'08", mesures 46-51) afin de corroborer les sentiments exprimés. Au début de la dernière imitation, « *et le fendez* » (2'27", mesures 53-58), Gombert fait appel à une

forme très subtile d'homophonie : les mots sont d'abord chantés en paires, puis aux mots « *que soudainement* » (mesure 58), il revient au style imitatif, sous une forme très compacte : les différentes voix commencent leur imitation à une note d'intervalle (à partir de 2'58", mesure 63). Gombert introduit enfin plusieurs dissonances, ce qui renforce le caractère désolé de ces vers poignants.

Ce joyau de la musique de la Renaissance était déjà fort apprécié des contemporains de Gombert – Lassus écrivit même une messe-parodie sur cette chanson.



Je prens congie

Chanson à huit voix
Source : *Manuscript Royal Appendix 49-54, British Library, Londres*
Partition en pages 131-150

Je prens congie de mes amours
desquelles me fault partir.
Hellas ! nul ne me vient donner secours
dont dois plourer et bien gemir.

Si suis ie mis en plus decent martire
je dis adieu a mes amours
soudainement men voye morir.

Cette composition (Nº5) n'a jamais été imprimée, et n'est conservée que dans un seul manuscrit, copié vers 1570 par Theodoricus Gerarde, un compositeur flamand qui travaillait en Angleterre pour le Comte d'Arundel, au palais de Nonesuch. Il contient trente-cinq compositions – dont neuf de Gombert, et d'autres de Thomas Crecquillon et Clemens Non Papa –, divisées en plusieurs livrets (un par voix). *Je prens congie* est une chanson à huit voix, une distribution particulièrement élargie : deux *cantus*, deux altos (ténors aigus), deux ténors et deux basses. Gombert combine ici un style imitatif avec des fragments homophoniques. Le début du texte est imitatif, mais sur le mot « *hellas* » (1'12", mesures 27-32) il introduit un passage homophonique où deux groupes de voix s'opposent dans différentes combinaisons. Le passage « *dont dois plourer* » (mesures 34-45) est particulièrement expressif : il est presque exclusivement composé de notes plus longues (semibrèves). Ce fragment est répété et se termine à chaque fois sur une cadence très claire. Gombert applique le même procédé sur les mots « *bien gemir* », la dernière partie de la première strophe (2'09", mesures 47-50). Il ajoute en outre une dissonance bouleversante sur le mot « *gemir* ». Ce même mot est enfin répété plusieurs fois, puis la strophe se termine sur une cadence complète.

Gombert reprend ensuite dans une atmosphère tout aussi mélancolique et désolée les deux derniers vers de la première strophe, cette fois avec un parcours mélodique et harmonique différent. Les chanteurs adoptent ici une attitude renaissante : lors de la répétition de certains fragments, ils les embellisent de quelques ornements aux passages importants (2'41" et 2'58" par exemple). Les deux ténors ont entre-temps presque imperceptiblement commencé à chanter la seconde strophe (2'56", mesures 60-63). Les autres voix y viennent elles-aussi peu à peu, jusqu'à ce que le texte soit chanté de façon homophonique par quatre voix. Le fragment « *en plus decent martire* » (mesures 71-77), également homophonique, est chanté à double chœur.

Le premier *cantus* commence ensuite une nouvelle imitation sur le texte de l'avant-dernier vers (3'50", mesure 77). Ce passage s'avère d'une grande singularité, car le sens du texte étant le même qu'au premier vers

de la première strophe, Gombert utilise la même musique. On entend donc tout doucement la chanson renaître... La dernière voix qui commence à chanter « *je dis adieu* » est également la plus basse (4'23", mesure 89). Gombert quitte cette longue imitation (5'05") et laisse la chanson s'éteindre sur une répétition quasi infinie des mots « *men voye morir* ».

Magnificat secundi toni

Magnificat à quatre voix (vers pairs) et grégorien à une voix (vers impairs).
Source : Madrid, Biblioteca Nacional, Manuscrit 2433.

Magnificat *anima mea Dominum.* *Et exultavit spiritus meus* *in Deo salutari meo.* *Quia respexit* *humilitatem ancillae suae:* *ecce enim ex hoc beatam* *me dicent omnes generationes.*	Mon âme magnifie le Seigneur et mon esprit exulte en Dieu mon sauveur parce qu'il a jeté les yeux sur son humble servante et que dorénavant toutes les générations me diront bienheureuse.
Quia fecit mihi magna *qui potens est,* *et sanctum nomen eius.*	Car le Tout-Puissant a fait pour moi de grandes choses, Son nom est saint.

Et misericordia eius
a progenie in progenies
timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos
mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.

Sicut locutus est ad Patres nostros, Abraham,
et semini eius in saecula.
Gloria patri et Filio
et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum.
Amen

et son amour
s'étend d'âge en âge
sur ceux qui le craignent.

Il déploie sa puissance,
disperse
les superbes,
renverse les puissants de leur trône
et il élève les humbles.

Il rassasie de biens les affamés
et renvoie les riches les mains vides.
Il secourt Israël son serviteur
et se souvient de son amour,

et de la promesse faite à nos pères en faveur d'Abraham
et de sa descendance pour toujours.
Gloire au père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.

Comme il était au commencement,
maintenant et toujours,
dans les siècles des siècles.
Amen

Le titre de ce *Magnificat* (N° 6-11) se réfère au cycle des huit *Magnificat* de Gombert, le *Magnificat secundi toni* étant composé sur le second mode ecclésiastique (plagal dorien), transposé ici en sol. Seuls les versets pairs sont polyphoniques, les versets impairs sont grégoriens. Le troisième verset (*Fecit potentiam…*) est écrit pour trois voix : deux ténors et une basse. Le quatrième verset, *Esurientes…*, est un *bicinium*, la forme la plus « petite » et intime de polyphonie puisqu'elle ne compte que deux voix (cette distribution étant un clin d'œil au texte). Pour le dernier verset, Gombert a ajouté un *baritonans* (ténor grave) aux quatre voix initiales afin de donner davantage d'éclat au point culminant de sa composition grâce à une texture plus complexe et une harmonie plus riche. Ce *Magnificat* est indubitablement une composition dont la structure est très limpide. Le contrepoint est moins aventureux, mais il en est d'autant plus transparent : d'une part, le *Magnificat* est composé pour quatre voix, d'où des imitations compactes qui se chevauchent et une quasi-absence d'harmonies pleines ; d'autre part, l'influence de la génération de Josquin est encore très nettement perceptible (les cadences sectionnent clairement le texte, et chaque verset est très explicitement imité par les quatre voix). Gombert glisse cependant un détail insolite dans cette composition quelque peu traditionnelle : les voix ne sont pas toutes dans le même ton (elles n'ont pas le même nombre de bémols à la clef) d'où, au moment de la reprise d'un motif par une voix, un changement dans la couleur de la mélodie (ainsi, dans le deuxième verset, sur le mot « *meus* », le *cantus* s'écarte de l'harmonie des autres voix).

Dès le premier verset on remarque un certain nombre de traits singuliers qui prouvent la virtuosité de Gombert : on entend très distinctement les quatre entrées pour chaque nouveau fragment de texte, et chaque nouvelle partie s'élève distinctement de la cadence du fragment précédent (1'01", « *In Deo salutari meo* »). Ce style d'écriture est en quelque sorte une forme de grégorien polyphonique : l'esthétique mélodique et le caractère des motifs trahissent les influences grégoriennes, et le psaume grégorien sert de *cantus firmus* au *Magnificat* – chaque partie du *Magnificat* commence par au moins les trois premières notes du début du

psaume. Les réminiscences du grégorien sont encore plus explicites dans les mélodies individuelles des différentes voix : les motifs semblent presque ciselés, sans aucune extravagance, sans jamais mettre l'auditeur en déroute. Gombert évite les grands intervalles, il arrondit le rythme et écrit dans un style presque entièrement syllabique.

Gombert déploie dans cette composition une maîtrise inégalée de la simplicité grâce à laquelle les moindres détails se remarquent immédiatement. Les courts mélismes donnent par exemple un air ailé aux moments paisibles. Le passage du sixième verset qui commence par « *fecit potentiam* » illustre bien cette technique : le traitement de « *dispersit superbos* » (1'05") est syllabique, alors que le reste de la phrase sur le texte « *mente cordis sui* » est mélismatique. De même, Gombert a écrit un mélisme saisissant sur le mot « *Esurientes* » au début du *bicinium* (Nº 9). Il applique également avec une grande agilité le principe de la *varietas* : aucun thème n'est repris par une autre voix sans qu'il soit légèrement modifié. Dans le verset à deux voix (Nº 9) par exemple, la première imitation commence par le motif grégorien chanté par le ténor. À l'attaque du *cantus*, la première note de cette imitation est deux fois plus longue, ce qui augmente considérablement l'intensité. Le début du quatrième verset (Nº 7) illustre également cette technique : les deux premières notes sont les mêmes dans toutes les voix, mais les trois suivantes diffèrent légèrement. Toute monotonie est ainsi exclue, malgré le principe de répétition.

Gombert n'a introduit aucune dissonance qui pourrait perturber le calme de cette composition à quatre voix. Ce n'est que dans la dernière partie à cinq voix qu'il a glissé quelques dissonances et fausses relations. Ce *Magnificat* traduit incontestablement le grand respect qu'avait Gombert pour le grégorien, excluant ainsi toute rhétorique superflue et toute recherche d'effets spéciaux.



Missa Tempore paschali

Messe à six voix.
Source : Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal, manuscrit 27087, vol. 1, folios 175 verso – 211 recto.

Le livre de chœur contenant cette messe fut copié à Beaumont vers 1560 – le manuscrit offre en outre des œuvres de Clemens Non Papa, Cipriano de Rore et Pierre de Manchicourt. Le *cantus firmus* de cette composition repose sur un certain nombre de chants grégoriens issus de la liturgie pascale, le plus souvent chantés par la voix de ténor.

Kyrie a 6

Kyrie eleison.	Seigneur, prends pitié (3 x)
Christe eleison.	Ô Christ, prends pitié (3 x)
Kyrie eleison.	Seigneur, prends pitié (3 x)

Le *Kyrie* (No 12) est écrit pour un *superius*, deux ténors aigus, un ténor qui chante le *cantus firmus* et deux basses. Toutes les voix réfèrent d'une manière ou d'une autre au *cantus firmus* grégorien chanté par le ténor. On retrouve dans chaque nouvelle imitation soit le début du motif grégorien, soit des passages entiers qui sont alors transposés (transcrits dans une autre tonalité) et pourvus de variations rythmiques et d'ornements. Le *Kyrie*, dont

chaque vers est répété trois fois, est conçu dans un style *alternatim* : le premier *Kyrie* est grégorien, le second polyphonique, le troisième grégorien ; le premier *Christe* est polyphonique, etc. Le premier *Kyrie* polyphonique est écrit dans un style très proche du grégorien, mais à partir de « *Christe* » (2'09"), le texte est traité de façon plus mélismatique et les voix deviennent plus indépendantes les unes des autres. Cela entraîne des dissonances (2'27"), alors que le *cantus firmus* du ténor devient de moins en moins perceptible avant d'être absorbé entièrement par la densité de la trame contrapuntique. Le second *Christe* polyphonique (à partir de 3'43") est beaucoup plus syllabique et les imitations s'y suivent de très près (de 3'59" à 4'11"). Le dernier *Kyrie* est l'un des passages les plus mouvementés de la messe : les invocations se rapprochent davantage, le *cantus firmus* n'est plus discernable et la mélodie originelle est fortement ornementée. La densité s'accroît encore lorsque deux voix (5'41"), puis trois, chantent simultanément le motif du *Kyrie*. Juste avant l'accord final (de 5'50" à 6'00"), Gombert change même la tonalité des motifs grégoriens. Le *superius* et les deux basses préparent la cadence finale par une cadence dissonante (6'07") avant d'aboutir à l'accord final.

Gloria a 6

Gloria in excelsis deo	Gloire à Dieu, au plus haut des cieux
et in terra pax	et paix sur la terre
hominibus bonae voluntatis.	aux hommes qu'il aime.
Laudamus te, benedicimus te,	Nous te louons, nous te bénissons,
adoramus te, glorificamus te.	nous t'adorons, nous te glorifions.
Gratias agimus tibi	Nous te rendons grâce,
propter magnam gloriam tuam,	pour ton immense gloire,
Domine Deus, rex caelestis,	Seigneur Dieu, Roi du ciel,

deus, Pater omnipotens, Domine Fili *unigenite, Jesu Christe.*	Dieu le père tout-puissant, Seigneur, Fils unique, Jésus-Christ.
Domine deus, Agnus Dei, *Filius Patris,*	Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père,
qui tolis peccata mundi *miserere nobis,* *suscipe deprecationem nostram.*	toi qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous reçois notre prière.
Qui sedes ad dexteram patris, *miserere nobis,* *quoniam tu solus sanctus,* *tu solus Dominus,* *tu solus altissimus, Jesu Christe.* *Cum sancto Spiritu* *in gloria Dei Patris.* *Amen*	Toi qui es assis à la droite du Père, prends pitié de nous, car toi seul es Saint, toi seul es Seigneur, toi seul es le Très-Haut : Jésus-Christ. Avec le Saint-Esprit dans la Gloire de Dieu le Père. Amen

Tout comme le *Kyrie*, le *Gloria* (Nº 13) est écrit pour six voix. Ce texte assez long est composé dans un style généralement syllabique, entrecoupé de fragments mélismatiques sur lesquels Gombert veut attirer l'attention (cf. « *Jesu Christe* », 2'50"). Le texte est le plus souvent réparti sur les six voix, comme dans le passage « *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris* » (3'17"), et les cadences sont placées à la fin de chaque vers. Gombert a divisé le texte du *Gloria* en deux parties, la première s'achevant sur « *Filius Patris* ».

Le point culminant de la seconde partie commence sur le texte « *quoniam tu solus sanctus* » (5'34") au moment où la mesure change subitement : on passe alors à une mesure plus légère et rapide à trois temps, avec beaucoup

d'ornements. Gombert accentue ce changement de mesure en répétant trois fois la cadence qui précède le fragment (5'27", 5'30" et 5'33"). Dans la partie suivante, « *Cum Sancto Spiritu* » (6'12"), Gombert revient à une mesure plus majestueuse à deux temps. Le *Gloria* s'achève sur le passage « *In gloria dei patris* » (à partir de 6'37"), écrit dans un style mélismatique : le *superius* et le ténor commencent à chanter bien à l'avance leur note finale (à partir de 7'12") tandis que les autre voix s'avancent sur de brefs motifs descendants jusqu'à la cadence finale.

Credo a 8

Credo in unum Deum, *Patrem omnipotentem,* *factorem caeli et terrae,* *visibilium omnium* *et invisibilium*	Je crois en un seul Dieu le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, de l'univers visible et invisible
Et in unum Dominum, Jesum Christum, *Filium Dei unigenitum,* *et ex Patre natum* *ante omnia saecula,* *Deum de deo, lumen de lumine,* *Deum verum de Deo vero,* *genitum non factum, consubstantialem Patri,* *per quem omnia facta sunt,* *qui propter nos homines* *et propter nostram salutem* *descendit de caelis.*	Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ le Fils unique de Dieu né du Père avant tous les siècles ; il est Dieu né de Dieu, lumière née de la lumière vrai Dieu, né du vrai Dieu, engendré non pas créé, de même nature que le Père et par lui tout a été fait. Pour nous les hommes, et pour notre salut, il descendit du ciel.

Et incarnatus est de Spirito Sancto
ex Maria virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est,
et resurrexit tertia die
secundum scripturas,
et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per profetas,
et unam sanctam Catholicam
et Apostolicam ecclesiam.

Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum,
et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi.
Amen

Par l'Esprit Saint,
il a pris chair de la Vierge Marie,
et s'est fait homme.
Crucifié pour nous
sous Ponce Pilate,
il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.
Il ressuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures,
il monta au ciel;
il est assis à la droite du Père.

Il reviendra dans la gloire,
pour juger les vivants et les morts;
et son règne n'aura pas de fin.

Je crois en l'Esprit Saint,
qui est Seigneur et qui donne la vie;
il procède du Père et du fils
avec le Père et le fils
il reçoit même adoration et même gloire;
il a parlé par les prophètes.
Je crois en l'Eglise,
une, sainte, catholique et apostolique.

Je reconnais un seul baptême
pour le pardon des péchés.
J'attends la résurrection des morts,
et la vie du monde à venir.
Amen

Dans cette partie de la messe (N° 14), Gombert agrandit l'effectif à huit voix : deux *superius*, deux ténors aigus, deux ténors graves et deux basses. La polyphonie devient par conséquent plus complexe et les harmonies plus riches. Les dissonances et les fausses relations sont manifestement plus nombreuses (dès 0'36").

Sur les mots « *Et ex Patre* » (1'32"), on entend une polyphonie dense composée de gammes ascendantes. Le passage suivant, « *Deum de Deo* », est nettement plus homophonique : les huit voix sont divisées en deux groupes qui scandent alternativement le texte en utilisant des *ostinati*. À partir de « *Genitum non factum* », Gombert revient à un style plus linéaire. Après des motifs déclamatoires souvent chantés en paires, commence sur le texte « *descendit de Coelis* » (3'16") un passage qui est un exemple de ce qu'on appelle « *augenmusik* » : la musique illustre symboliquement le texte, ici par des motifs descendants dans les huit voix. La polyphonie est ensuite littéralement poussée vers le haut sur le texte « *ex Maria virgine* » et débouche après quelques passages dissonants sur un « *et homo factus* » taciturne.

Dans la seconde partie, ce n'est qu'au terme de douze mesures que toutes les voix ont fait leur entrée, la dernière étant la seconde basse (4'55"). Gombert fait de nouveau appel à une illustration symbolique du texte « *tertia die secundum Scripturas* » : d'une part les mélodies reposent principalement sur des tierces (5'03" à 5'13"), et d'autre part Gombert introduit de nombreux *ostinati*. Ce fragment aboutit à un passage homophonique sur le texte « *et iterum* » (5'17"), puis sont ensuite exploitées avec grande virtuosité toutes les possibilités d'une écriture à huit voix incluant répétitions, modulations (« *et in Spiritum Sanctum dominum et vivificantem* ») et imitations mélismatiques (6'06"). La mise en musique du texte « *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* » (à partir de 7'01") est particulièrement judicieuse : l'unité de l'Église est symbolisée par un *superius* et un ténor chantant simultanément tout ce passage sur la même note, tandis que les autres voix répètent obstinément les mêmes motifs ; le rôle de la seconde basse est dans ce passage presque apostolique puisqu'il répète douze fois l'intervalle sol-ré ! Gombert alterne ensuite les passages homophoniques et polyphoniques en diverses

tonalités, jusqu'à la dernière imitation, sur le texte « *et vitam venturi saeculi* » (7'56"). Puis il revient, dans la cadence finale, à la tonalité de base.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus	Saint, saint, saint,
Dominus Deus Sabaoth !	Le Seigneur, Dieu de l'univers !
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire
Hosanna in excelsis	Hosanna au plus haut des cieux
Benedictus qui venit in nomine Domini	Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur
Hosanna in excelsis.	Hosanna au plus haut des cieux.

Gombert a divisé le *Sanctus* (Nº15) en cinq parties : la première partie comprend les deux premières lignes et est écrite pour six voix ; la partie « *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* » est écrite pour cinq voix d'hommes. Pour le *Hosanna*, Gombert revient aux six voix du départ, puis le *Benedictus* est écrit pour quatre voix : un *superius*, deux ténors et un ténor grave. Le dernier *Hosanna* est de nouveau à six voix.

La première partie commence par des sauts de quartes ascendantes, dans un style purement polyphonique avec de nombreuses syncopes et dissonances. Le passage « *Pleni sunt caeli* » est très compact, composé d'imitations très serrées dont la mélodie est visiblement empruntée au grégorien. Le rythme reste fluctuant et paisible jusqu'à l'accord final.

Le tempo s'accélère à partir du *Hosanna* (2'48") sur une répétition continue du texte. Puis les lignes mélodiques se mettent en mouvement (3'11") et aboutissent à une conclusion qui, bien que polyphonique, a avant tout une fonction harmonique. La tonalité principale est renforcée par six cadences où la tonique apparaît à plusieurs reprises dans différentes voix – la troisième voix chante d'abord la cadence (3'26"), puis la cinquième (3'30"), ensuite la troisième (3'31"), la sixième (3'37"), la quatrième (3'39") et enfin le *superius* (3'42").

Le *Benedictus*, qui commence sur le même motif que la seconde partie, est la partie la plus méditative : les imitations sont transparentes, le rythme tranquille ; le passage du *Benedictus* à l'*Hosanna*, dans une mesure à trois temps, est de ce fait d'autant plus frappant. Les deux *Hosanna* se succèdent rapidement dans les différentes voix et, au fur et à mesure de l'évolution des imitations, Gombert introduit des notes de plus en plus brèves. Le *Sanctus* atteint son point culminant dans la répétition ininterrompue de gammes ascendantes qui dominent le contrepoint, jusqu'à l'accord final, jubilatoire.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, *miserere nobis !*	Agneau de Dieu, qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous !
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, *miserere nobis !*	Agneau de Dieu, qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous !
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, *dona nobis pacem !*	Agneau de Dieu, qui enlèves le péché du monde, donne-nous la paix !

Le premier *Agnus Dei* (N° 16) est à six voix, le second est une répétition littérale du premier, et le troisième (N° 17) est à douze voix. Ce troisième *Agnus Dei*, composé pour trois *superius*, six ténors et trois basses, constitue le point culminant non seulement de cette messe, mais de toute la polyphonie franco-flamande. On pourrait considérer les deux premiers *Agnus Dei* comme un testament musical : des mélodies à la fois fragiles et raffinées basées sur des motifs de trois notes (sol-si-ré) créent une polyphonie tendue entrecoupée de syncopes et de cadences ; les imitations s'étendent sur de grandes lignes harmoniques et se fondent dans cette polyphonie mélancolique. Le fragment le plus intense de ces deux premiers *Agnus Dei* est le moment où les implorations du « *miserere* » (1'10") se détachent de l'imitation précédente.

La troisième partie à douze voix repose entièrement sur un fragment issu de l'antienne pascale *« Et ecce terrae motus »* (il s'agit là du même *cantus firmus* utilisé par Antoine Brumel pour sa messe éponyme). Le contrepoint est littéralement tissé autour de ce *cantus firmus* transcrit pour le ténor en notes très longues (de trois à douze mesures). Il est impossible de décrire ici l'immense richesse contrapuntique des onze autres voix – mesurer les dimensions d'une cathédrale pour comprendre sa construction ne suffirait pas... Les imitations très ingénieuses et compactes des onze voix (0'16") alternent avec des passages homophoniques (1'33"). Les nombreuses modulations éclairent de façon toujours changeante le *cantus firmus* (2'03").

L'*Agnus Dei* atteint son point culminant au moment où les imitations passent à un mode en fa (2'04") puis, après un passage homophonique (2'17"), reviennent par le biais d'une nouvelle modulation (2'31") à la tonalité initiale en sol. Les imitations paisibles s'achèvent enfin sur un accord incroyable.

PARTITIONS

Les partitions de *Tous les regretz* et *Je prends congie* ont été transcrites et réalisées par l'auteur pour cet ouvrage. Elles sont libres de droit, donc photocopiables et utilisables par qui voudra bien en faire bon usage.

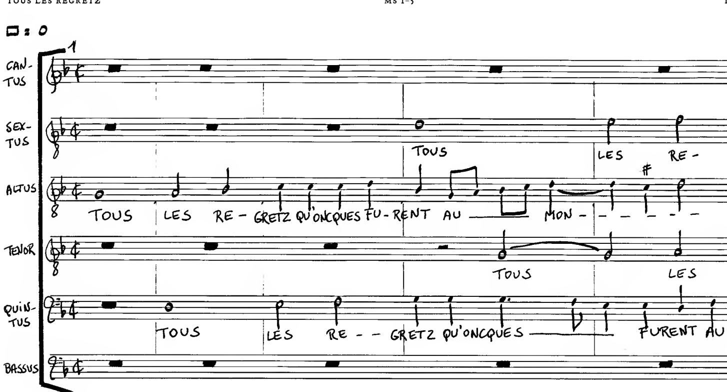
Tous les regretz

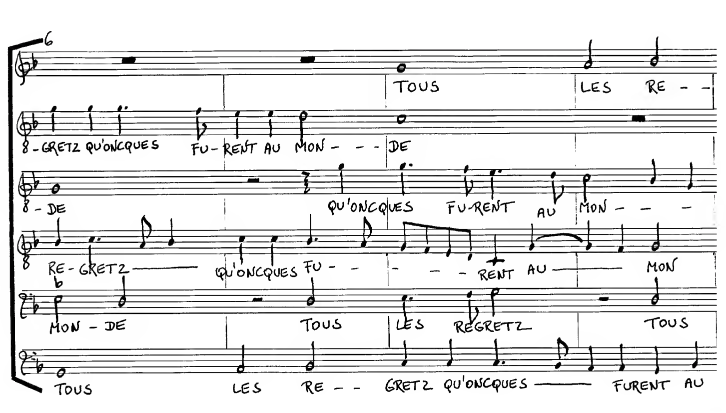
Chanson à six voix

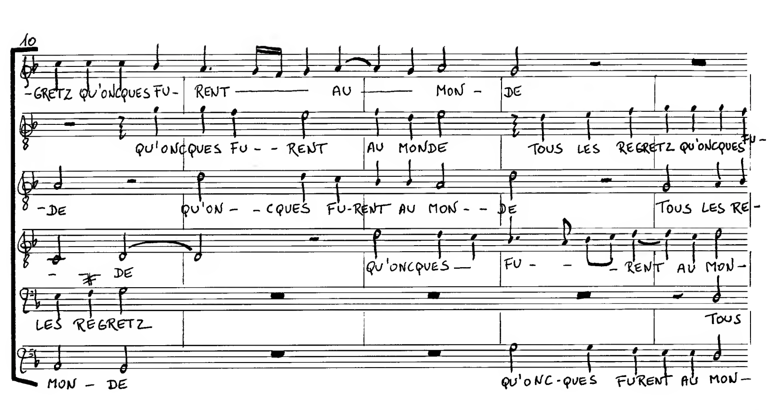
Tous les regretz qu'oncques furent au monde
venez vers moy quelque part que ie soye,
prenez mon cœur en sa douleur parfonde
et le fendez que soudainement la voye.
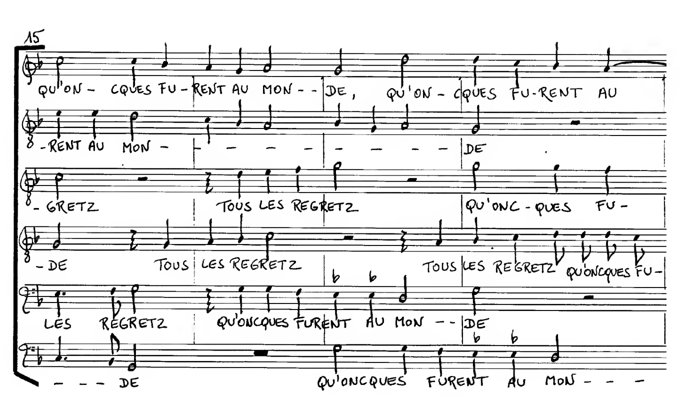


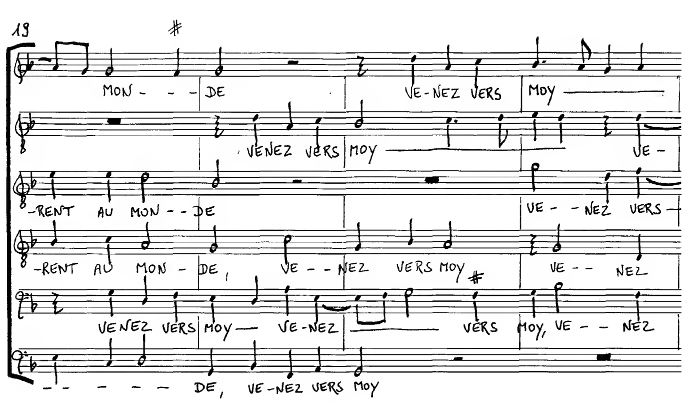
Source : *Le Cincquiesme livre des chansons*,
Tielman Susato, Anvers, 1544.

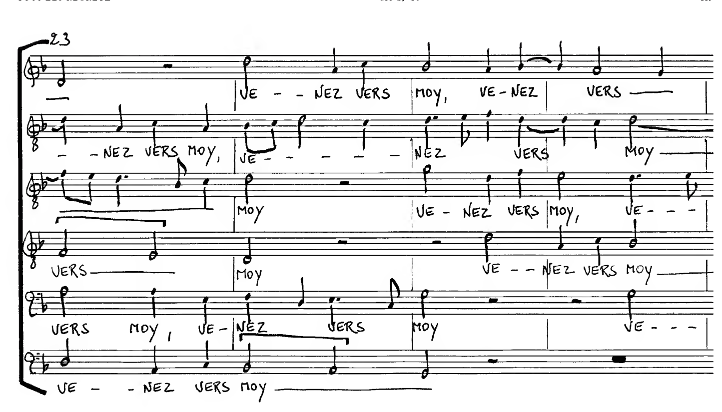

1
CANTUS
SEXTUS
TOUS LES RE-
ALTUS
TOUS LES RE - GRETZ QU'ONCQUES FU - RENT AU MON - - - - - -
TENOR
TOUS LES
QUINTUS
TOUS LES RE - - GRETZ QU'ONCQUES FURENT AU
BASSUS

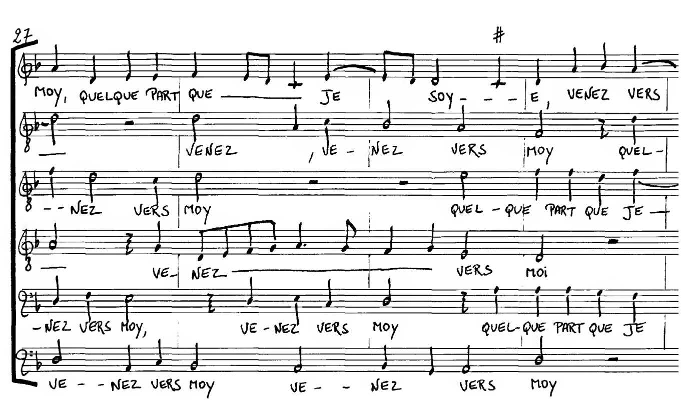

6
TOUS LES RE - -
- GRETZ QU'ONCQUES FU - RENT AU MON - - - DE
- DE QU'ONCQUES FU-RENT AU MON - - - -
RE - GRETZ QU'ONCQUES FU - - - - - RENT AU MON
MON - DE TOUS LES REGRETZ TOUS
TOUS LES RE - - GRETZ QU'ONCQUES FURENT AU

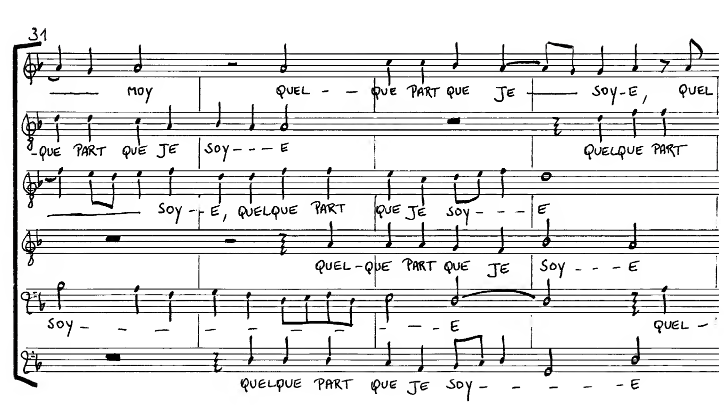

10
-GRETZ QU'ONCQUES FU- RENT AU MON - DE
QU'ONCQUES FU - - RENT AU MONDE TOUS LES REGRETZ QU'ONCQUES FU-
-DE QU'ON - - CQUES FU-RENT AU MON - - DE TOUS LES RE-
- DE QU'ONCQUES FU - - RENT AU MON-
LES REGRETZ TOUS
MON - DE QU'ONC-QUES FURENT AU MON-
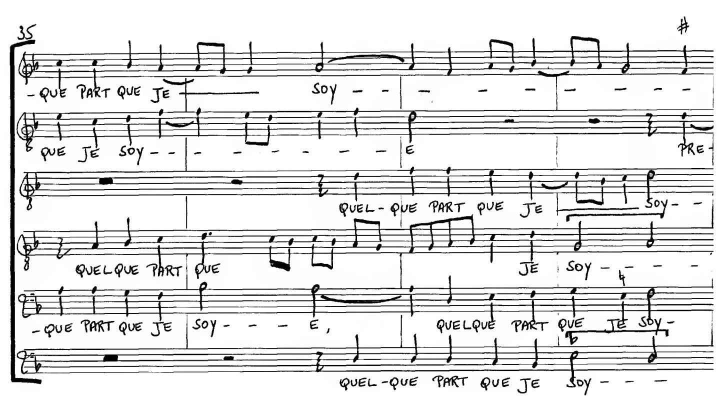

15
QU'ON - CQUES FU - RENT AU MON - - DE, QU'ON - CQUES FU-RENT AU
- RENT AU MON - - - - - - - - - - DE
- GRETZ TOUS LES REGRETZ QU'ONC - QUES FU -
- DE TOUS LES REGRETZ TOUS LES REGRETZ QU'ONCQUES FU -
LES REGRETZ QU'ONCQUES FURENT AU MON - - DE
- - - DE QU'ONCQUES FURENT AU MON - - -

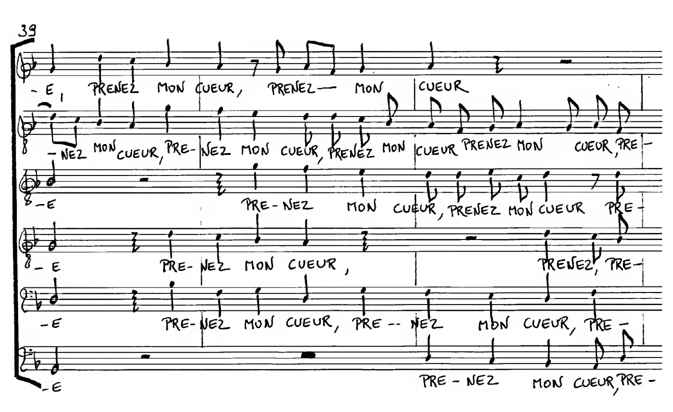

19
MON - - - DE VE-NEZ VERS MOY
VENEZ VERS MOY VE -
-RENT AU MON - - DE VE - - NEZ VERS
-RENT AU MON - DE, VE - - NEZ VERS MOY VE - - NEZ
VENEZ VERS MOY VE-NEZ VERS MOY, VE - - NEZ
DE, VE-NEZ VERS MOY

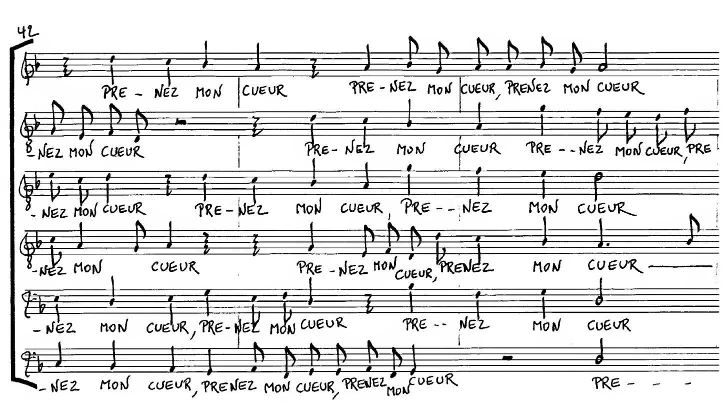

23
VE - - NEZ VERS MOY, VE - NEZ VERS
- - NEZ VERS MOY, VE - - - - - NEZ VERS MOY
MOY VE - NEZ VERS MOY, VE - - -
VERS MOY VE - - NEZ VERS MOY
VERS MOY, VE - NEZ VERS MOY VE - - -
VE - - NEZ VERS MOY
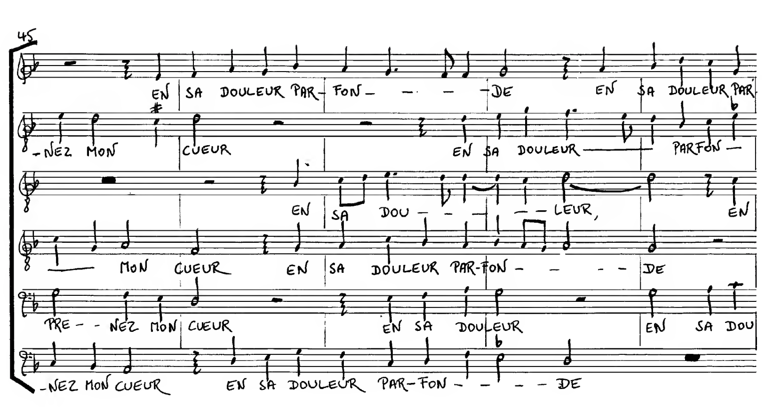

27
MOY, QUELQUE PART QUE JE SOY - - - E, VENEZ VERS
VENEZ, VE - NEZ VERS MOY QUEL-
- - NEZ VERS MOY QUEL - QUE PART QUE JE
VE- NEZ VERS MOI
- NEZ VERS MOY, VE - NEZ VERS MOY QUEL-QUE PART QUE JE
VE - - NEZ VERS MOY VE - - NEZ VERS MOY

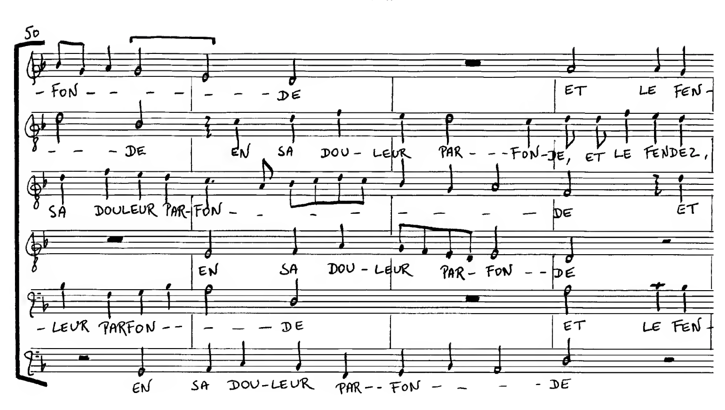

31
MOY
QUEL - - QUE PART QUE JE SOY-E, QUEL
-QUE PART QUE JE SOY - - - E
QUELQUE PART
SOY - E, QUELQUE PART QUE JE SOY - - - E
QUEL-QUE PART QUE JE SOY - - - E
SOY - - - - - - - - - - E
QUEL -
QUELQUE PART QUE JE SOY - - - - - E

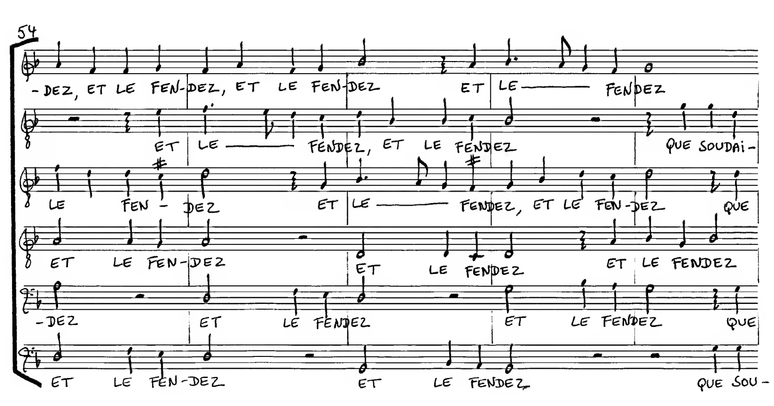

35
-QUE PART QUE JE SOY
QUE JE SOY E PRE-
QUEL-QUE PART QUE JE SOY
QUELQUE PART QUE JE SOY
-QUE PART QUE JE SOY E, QUELQUE PART QUE JE SOY-
QUEL-QUE PART QUE JE SOY

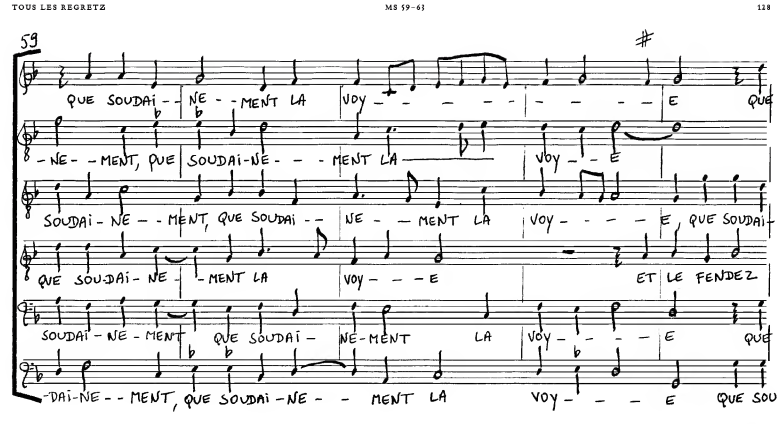

39
- E, PRENEZ MON CUEUR, PRENEZ— MON CUEUR
- NEZ MON CUEUR, PRE- NEZ MON CUEUR, PRENEZ MON CUEUR PRENEZ MON CUEUR, PRE -
- E PRE - NEZ MON CUEUR, PRENEZ MON CUEUR PRE -
- E PRE- NEZ MON CUEUR, PRENEZ, PRE -
- E PRE- NEZ MON CUEUR, PRE -- NEZ MON CUEUR, PRE -
- E PRE - NEZ MON CUEUR, PRE -


42
PRE - NEZ MON CUEUR PRE - NEZ MON CUEUR, PRENEZ MON CUEUR
NEZ MON CUEUR PRE- NEZ MON CUEUR PRE - - NEZ MON CUEUR, PRE
- NEZ MON CUEUR PRE - NEZ MON CUEUR, PRE - - NEZ MON CUEUR
-NEZ MON CUEUR PRE - NEZ MON CUEUR, PRENEZ MON CUEUR
- NEZ MON CUEUR, PRE- NEZ MON CUEUR PRE -- NEZ MON CUEUR
- NEZ MON CUEUR, PRENEZ MON CUEUR, PRENEZ MON CUEUR PRE - - -


45
EN SA DOULEUR PAR- FON — — — — DE EN SA DOULEUR PAR
-NEZ MON CUEUR EN SA DOULEUR —— PARFON —
EN SA DOU — — — — — LEUR, EN
MON CUEUR EN SA DOULEUR PAR-FON — — — — DE
PRE — — NEZ MON CUEUR EN SA DOULEUR EN SA DOU
-NEZ MON CUEUR EN SA DOULEUR PAR-FON — — — — DE


50
- FON - - - - - - - DE ET LE FEN-
- - - DE EN SA DOU - LEUR PAR - - - FON - DE, ET LE FENDEZ,
SA DOULEUR PAR - FON - - - - - - - - DE ET
EN SA DOU - LEUR PAR - FON - - DE
- LEUR PARFON - - - - - DE ET LE FEN-
EN SA DOU-LEUR PAR - - FON - - - - DE


54
-DEZ, ET LE FEN-DEZ, ET LE FEN-DEZ ET LE FENDEZ
ET LE FENDEZ, ET LE FENDEZ QUE SOUDAI-
LE FEN - DEZ ET LE FENDEZ, ET LE FEN-DEZ QUE
ET LE FEN-DEZ ET LE FENDEZ ET LE FENDEZ
-DEZ ET LE FENDEZ ET LE FENDEZ QUE
ET LE FEN-DEZ ET LE FENDEZ QUE SOU-


59
QUE SOUDAI - - NE - - MENT LA VOY - - - - - - - - - - E QUE
- NE - - MENT, QUE SOUDAI-NE - - - MENT LA VOY - E
SOUDAI - NE - - MENT, QUE SOUDAI - - NE - - MENT LA VOY - - - - E, QUE SOUDAI
QUE SOU-DAI - NE - - MENT LA VOY - - - E ET LE FENDEZ
SOUDAI - NE - MENT QUE SOUDAI - NE-MENT LA VOY - - - - E QUE
-DAI-NE - - MENT, QUE SOUDAI - NE - - MENT LA VOY - - - E QUE SOU

64

SOU-DAI-NE - - - MENT, QUE SOUDAI - - NE - - MENT, QUE SOUDAI - NE - -

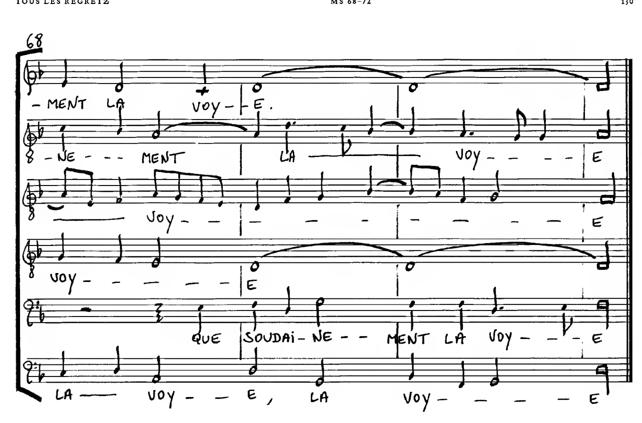
QUE SOU-DAI - NE - - MENT, QUE SOU-DAI-NE - - MENT, QUE SOUDAI-

- NE - - MENT, QUE SOU-DAI - NE - - MENT, QUE SOUDAI - NE - - - MENT LA

QUE SOUDAI - NE - MENT, QUE SOU- DAI - NE - MENT LA

SOU-DAI-NE-MENT, QUE SOUDAI - NE-MENT QUE SOU-DAI - NEMENT

-DAI - NE - MENT, QUE SOUDAI - NE - - MENT, QUE SOUDAI - NE - - MENT


68
- MENT LA VOY - E.
- NE - - - MENT LA VOY - - - - E
VOY - - - - - - - - - E
VOY - - - - - - E
QUE SOUDAI - NE - - MENT LA VOY - - - E
LA VOY - - E, LA VOY - - - - E

Je prens congie

Chanson à huit voix

Je prens congie de mes amours
desquelles me fault partir.
Hellas ! nul ne me vient donner secours
dont dois plourer et bien gemir,
si suis ie mis en plus decent martire.
Je dis adieu a mes amours
soudainement men voye morir.

Source : *British Library*, Londres, Manuscrit Royal Appendice 49-54.

▭ = o

1

CANTUS I

JE PRENS CON- GIE DE MES A- - MOURS DE MES A- - - - -

CANTUS II

QUINTUS

JE PRENS CON- - -

ALTUS

TENOR

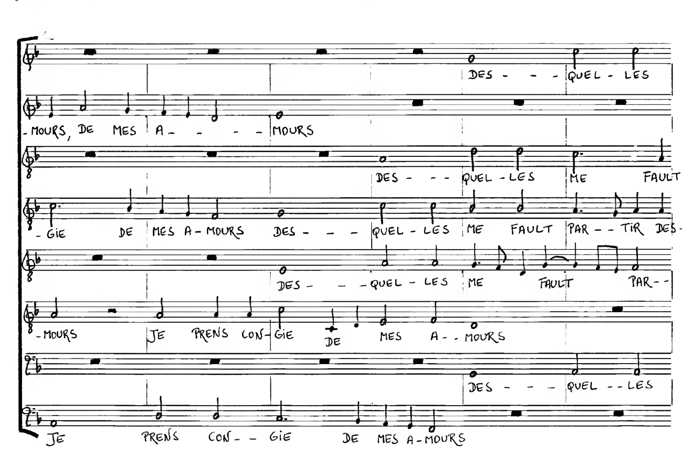
JE PRENS CON- GIE DE MES A- - -
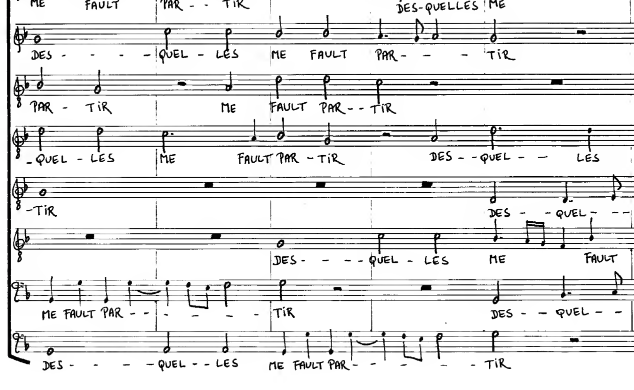
SEXTUS

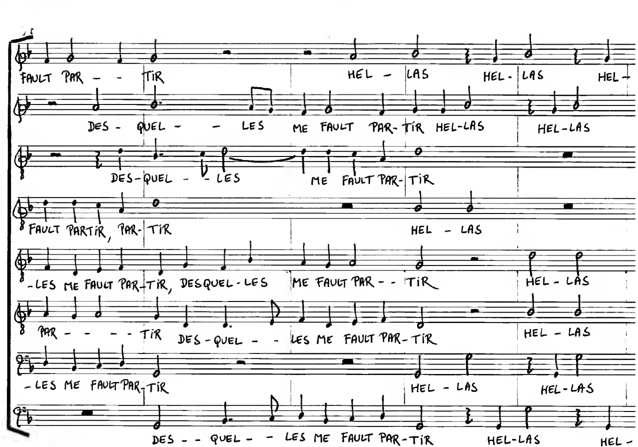
BASSUS II

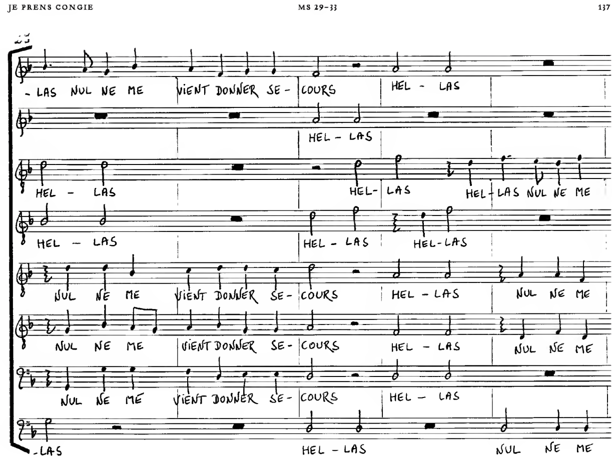
BASSUS I

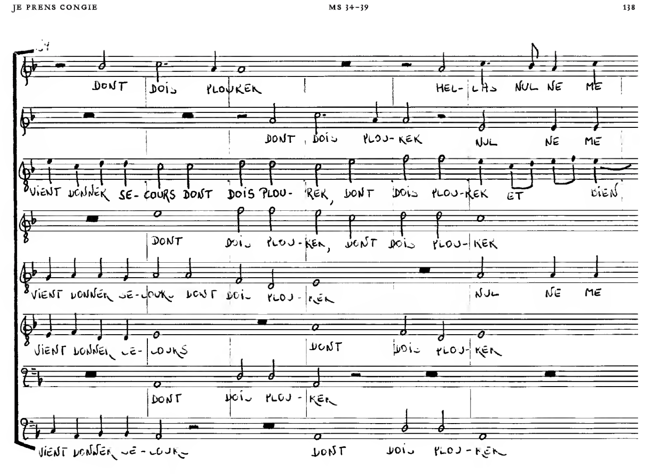
- MOURS
JE PRENS CON - - GIE DE MES A - - -
- GIE DE MES A - - - MOURS, DE MES A - - - - MOURS
JE PRENS CON -
- MOURS DE MES A - - MOURS
JE PRENS CONGIE DE MES A - - - MOURS DE MES A - - - -
JE PRENS CON - GIE DE MES A - - - MOURS

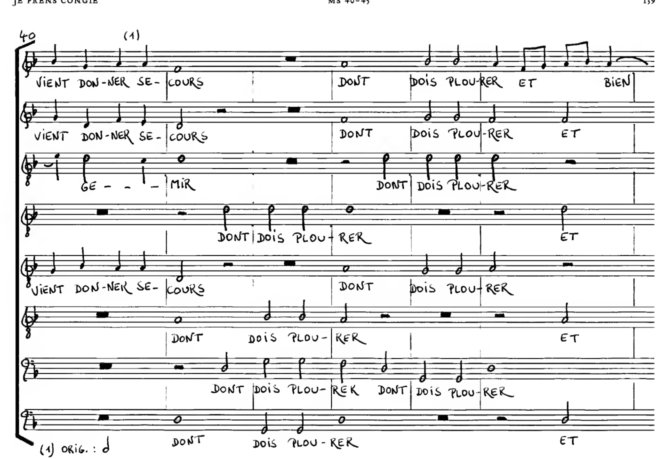

DES - - - QUEL - LES
- MOURS, DE MES A - - - - MOURS
DES - - - QUEL - LES ME FAULT
- GIE DE MES A - MOURS DES - - - QUEL - LES ME FAULT PAR - - TIR DES-
DES - - - QUEL - LES ME FAULT PAR- -
- MOURS JE PRENS CON- GIE DE MES A - - MOURS
DES - - - QUEL - - LES
JE PRENS CON - - GIE DE MES A - MOURS
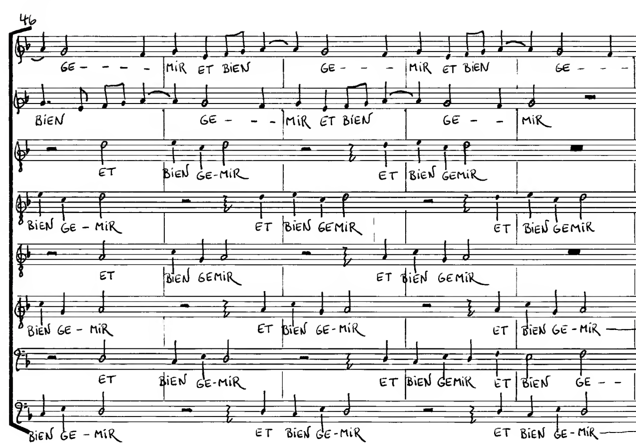

15
ME FAULT PAR - - TIR DES-QUELLES ME
DES - - - - QUEL - LES ME FAULT PAR - - - TIR
PAR - TIR ME FAULT PAR - - TIR
- QUEL - LES ME FAULT PAR - TIR DES - - QUEL - - LES
- TIR DES - - QUEL - - -
DES - - - - QUEL - LES ME FAULT
ME FAULT PAR - - - - - - TIR DES - - QUEL - -
DES - - - - QUEL - - LES ME FAULT PAR - - - - - TIR
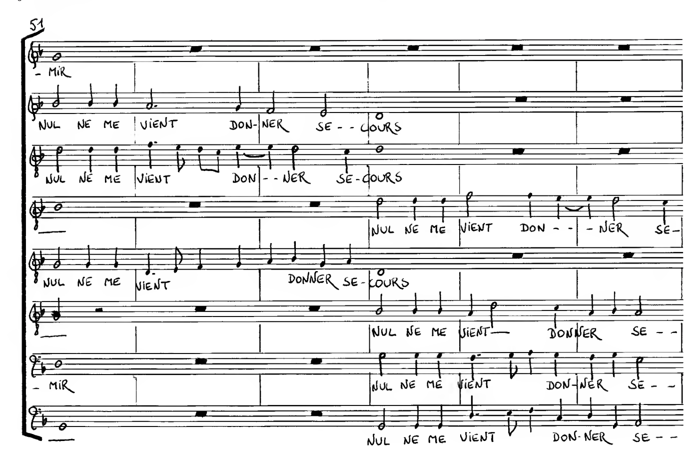

FAULT PAR - - TIR HEL - LAS HEL - LAS HEL -
DES - QUEL - - LES ME FAULT PAR - TIR HEL - LAS HEL - LAS
DES - QUEL - - LES ME FAULT PAR - TIR
FAULT PARTIR, PAR - TIR HEL - LAS
- LES ME FAULT PAR - TIR, DESQUEL - LES ME FAULT PAR - - TIR HEL - LAS
PAR - - - - - TIR DES - QUEL - - LES ME FAULT PAR - TIR HEL - LAS
- LES ME FAULT PAR - TIR HEL - LAS HEL - LAS
DES - - QUEL - - LES ME FAULT PAR - TIR HEL - LAS HEL -
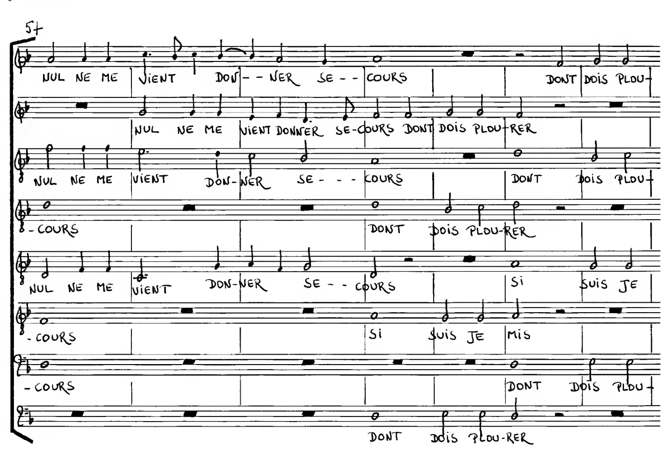

- LAS NUL NE ME VIENT DONNER SE- COURS HEL - LAS
HEL - LAS
HEL - LAS HEL- LAS HEL- LAS NUL NE ME
HEL - LAS HEL - LAS HEL-LAS
NUL NE ME VIENT DONNER SE- COURS HEL - LAS NUL NE ME
NUL NE ME VIENT DONNER SE- COURS HEL - LAS NUL NE ME
NUL NE ME VIENT DONNER SE- COURS HEL - LAS
-LAS HEL - LAS NUL NE ME


DONT DOIS PLOUKER HEL- LAS NUL NE ME
DONT DOIS PLOU- KEK NUL NE ME
VIENT DONNEK SE- COURS DONT DOIS PLOU- KEK, DONT DOIS PLOU- KEK ET BIEN
DONT DOIS PLOU- KER, DONT DOIS PLOU- KER
VIENT DONNER SE- COURS DONT DOIS PLOU- KER NUL NE ME
VIENT DONNER SE- COURS DONT DOIS PLOU- KER
DONT DOIS PLOU- KER
VIENT DONNER SE- COURS DONT DOIS PLOU- KER


40
(1)
VIENT DON-NER SE- COURS DONT DOIS PLOU-RER ET BIEN
VIENT DON-NER SE- COURS DONT DOIS PLOU-RER ET
GE - - - MIR DONT DOIS PLOU-RER
DONT DOIS PLOU-RER ET
VIENT DON-NER SE- COURS DONT DOIS PLOU-RER
DONT DOIS PLOU-RER ET
DONT DOIS PLOU-REK DONT DOIS PLOU-RER
DONT DOIS PLOU-RER ET
(1) ORIG. :


46
GE – – – – MIR ET BIEN GE – – – MIR ET BIEN GE – – –
BIEN GE – – – MIR ET BIEN GE – – MIR
ET BIEN GE-MIR ET BIEN GEMIR
BIEN GE – MIR ET BIEN GEMIR ET BIEN GEMIR
ET BIEN GEMIR ET BIEN GEMIR
BIEN GE – MIR ET BIEN GE-MIR ET BIEN GE-MIR
ET BIEN GE-MIR ET BIEN GEMIR ET BIEN GE – –
BIEN GE – MIR ET BIEN GE-MIR ET BIEN GE-MIR


51
- MIR
NUL NE ME VIENT DON-NER SE - - COURS
NUL NE ME VIENT DON - - NER SE-COURS
NUL NE ME VIENT DON - - - NER SE-
NUL NE ME VIENT DONNER SE-COURS
NUL NE ME VIENT DONNER SE - -
- MIR
NUL NE ME VIENT DON-NER SE - -
NUL NE ME VIENT DON-NER SE - -


57
NUL NE ME VIENT DON - - NER SE - - COURS DONT DOIS PLOU-
NUL NE ME VIENT DONNER SE-COURS DONT DOIS PLOU-RER
NUL NE ME VIENT DON-NER SE - - - COURS DONT DOIS PLOU-
- COURS DONT DOIS PLOU-RER
NUL NE ME VIENT DON-NER SE - - COURS SI SUIS JE
- COURS SI SUIS JE MIS
- COURS DONT DOIS PLOU-
DONT DOIS PLOU-RER

64

-RER NUL NE ME VIENT DON - - NER SE - COURS

DONT DOIS PLOU-RER SI SUIS JE

-RER SI SUIS JE MIS SI SUIS JE

DONT DOIS PLOU- RER SI SUIS JE MIS

MIS SI SUIS JE MIS

EN PLUS DE- CENT MAR - - - TI - - - - - - RE SI SUIS JE

-RER SI SUIS JE MIS SI SUIS JE MIS

SI SUIS JE MIS EN PLUS DE - CENT MARTI - - RE SI SUIS JE

70

SI SUIS JE MIS EN PLUS DECENT MARTIRE EN PLUS DECENT MAR-

MIS EN PLUS DECENT MARTIRE EN PLUS DECENT MARTIRE EN

MIS EN PLUS DECENT MARTIRE EN PLUS DECENT MARTIRE
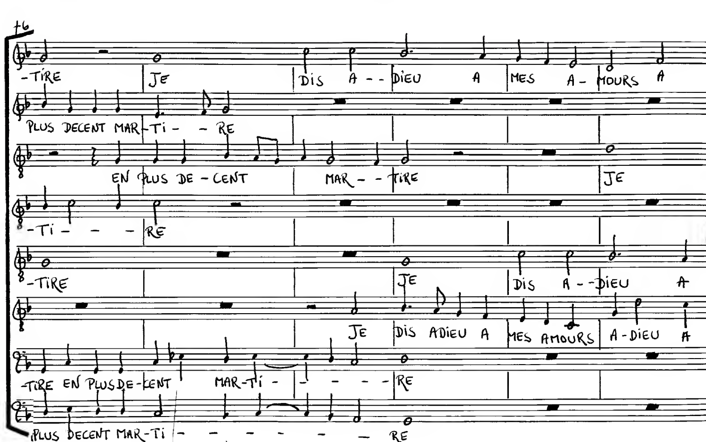
SI SUIS JE MIS EN PLUS DECENT MARTIRE EN PLUS DECENT MAR-

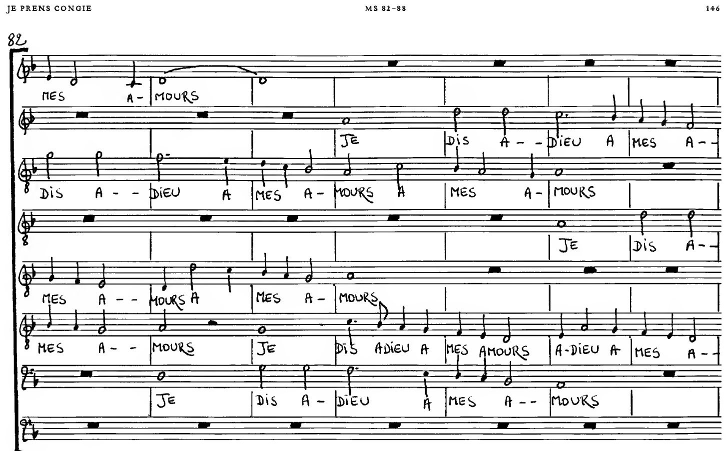
SI SUIS JE MIS EN PLUS DECENT MARTIRE EN PLUS DECENT MAR-

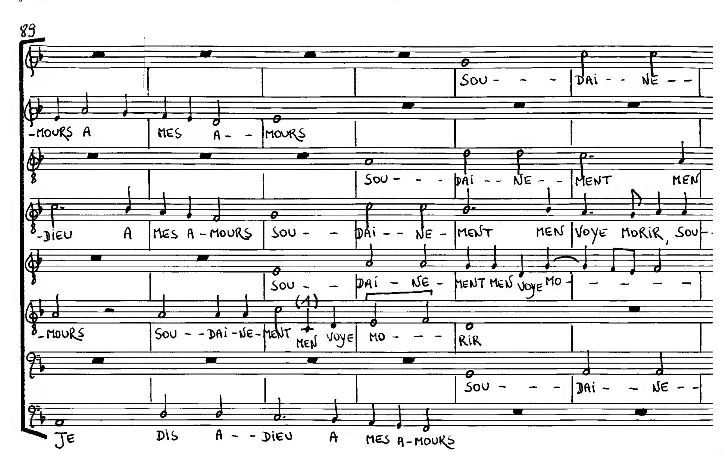
MIS EN PLUS DECENT MARTIRE EN PLUS DECENT MARTIRE

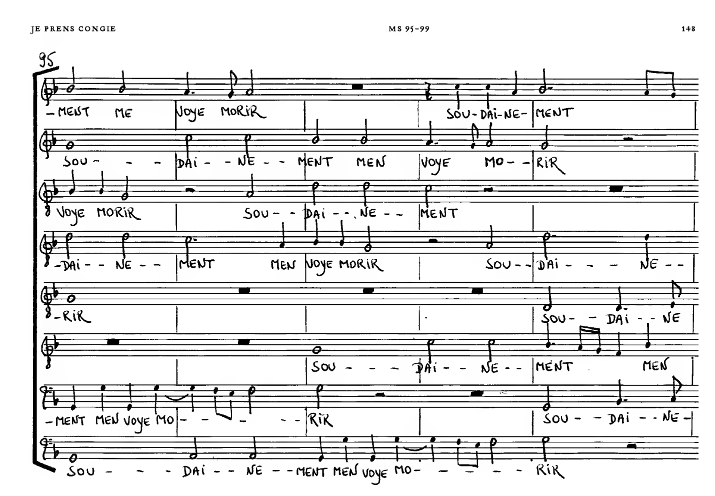
SI SUIS JE MIS EN PLUS DECENT MARTIRE EN PLUS DECENT MAR-

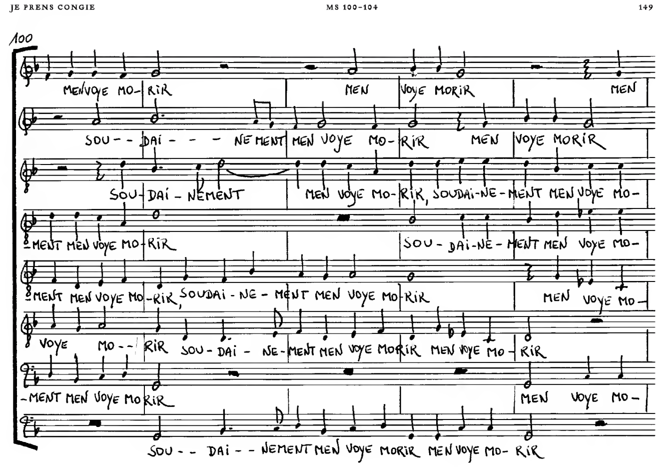
MIS EN PLUS DECENT MARTIRE EN PLUS DECENT MAR-TIRE EN

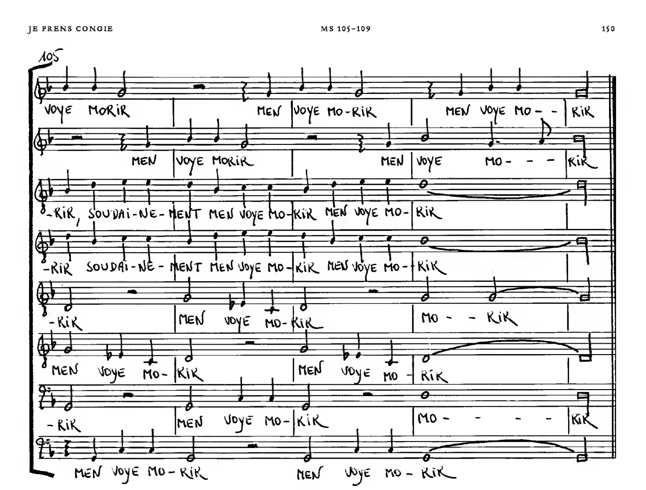

16
-TIRE JE DIS A - - DIEU A MES A - MOURS A
PLUS DECENT MAR-TI - - RE
EN PLUS DE - CENT MAR - - TIRE JE
-TI - - - RE
-TIRE JE DIS A - - DIEU A
JE DIS ADIEU A MES AMOURS A - DIEU A
-TIRE EN PLUS DE-CENT MAR-TI - - - - - RE
PLUS DECENT MAR-TI - - - - - - - RE


82
MES A- MOURS
JE DIS A - - DIEU A MES A - -
DIS A - - DIEU A MES A - MOURS A MES A - MOURS
JE DIS A - -
MES A - - MOURS A MES A - MOURS
MES A - - MOURS JE DIS ADIEU A MES AMOURS A-DIEU A MES A - -
JE DIS A - DIEU A MES A - - MOURS


89
SOU - - - DAI - - NE - -
-MOURS A MES A - - MOURS
SOU - - - DAI - - NE - - MENT MEN
-DIEU A MES A-MOURS SOU - - DAI - - NE - MENT MEN VOYE MORIR, SOU-
SOU - - DAI - NE - MENT MEN VOYE MO - - - - -
-MOURS SOU - - DAI - NE - MENT MEN VOYE MO - - - RIR
(1)
SOU - - - DAI - - NE - -
JE DIS A - - DIEU A MES A-MOURS


95
-MENT ME VOYE MORIR SOU-DAI-NE-MENT
SOU - - - DAI - - NE - - MENT MEN VOYE MO - - RIR
VOYE MORIR SOU - - DAI - - NE - - MENT
-DAI - - NE - - MENT MEN VOYE MORIR SOU - - DAI - - - NE - -
-RIR SOU - - DAI - - NE
SOU - - - DAI - - NE - - MENT MEN
-MENT MEN VOYE MO - - - - - RIR SOU - - DAI - - NE -
SOU - - - DAI - - NE - - MENT MEN VOYE MO - - - - - RIR


100
MEN VOYE MO- RIR MEN VOYE MORIR MEN
SOU- - DAI - - - NE MENT MEN VOYE MO- RIR MEN VOYE MORIR
SOU- DAI - NEMENT MEN VOYE MO- RIR, SOUDAI-NE-MENT MEN VOYE MO-
MENT MEN VOYE MO RIR SOU - DAI-NE- MENT MEN VOYE MO-
MENT MEN VOYE MO -RIR, SOUDAI - NE - MENT MEN VOYE MO RIR MEN VOYE MO-
VOYE MO-- RIR SOU - DAI - NE- MENT MEN VOYE MORIR MEN VOYE MO - RIR
-MENT MEN VOYE MO RIR MEN VOYE MO-
SOU - - DAI - - NEMENT MEN VOYE MORIR MEN VOYE MO- RIR


105
VOYE MORIR MEN VOYE MO-RIR MEN VOYE MO- - RIR
MEN VOYE MORIR MEN VOYE MO- - - RIR
-RIR, SOUDAI-NE-MENT MEN VOYE MO-RIR MEN VOYE MO-RIR
-RIR SOUDAI-NE-MENT MEN VOYE MO-RIR MEN VOYE MO-RIR
-RIR MEN VOYE MO-RIR MO- - RIR
MEN VOYE MO-RIR MEN VOYE MO-RIR
-RIR MEN VOYE MO-RIR MO- - - - RIR
MEN VOYE MO-RIR MEN VOYE MO-RIR

DISCOGRAPHIE DE L'ENSEMBLE HUELGAS

Cipriano de Rore
Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum
Deutsche Harmonia Mundi RD 77 994

Antoine Brumel
Missa Et Ecce Terrae Motus, Sequentia Dies Irae
Sony Classical Vivarte SK 46 348

La Dissection d'un homme armé
Sony Classical Vivarte SK 45 860

Nicolas Gombert
Musique à la cour de Charles Quint
Sony Classical Vivarte SK 48 249

Orlande de Lassus
Lagrime di San Pietro
Sony Classical Vivarte SK 53 373

Allessandro Striggio, Giovanni Gabrieli, Costanzo Porta, Pierre de Manchicourt, Josquin Desprez, Johannes Ockeghem, Thomas Tallis
Utopia Triumphans
Sony Classical Vivarte SK 66 261

Matheus Pipelare
Missa L'Homme armé, Chansons, Motets
Sony Classical Vivarte SK 68 258

Claude Le Jeune
Le Printans. Chansons en vers mesuré à l'antique.
Sony Classical Vivarte SK 68 259

Pierre de Manchicourt
Missa Veni Sancte Spiritus, Motets, Chansons
Sony Classical Vivarte SK 62 694

Alexander Agricola
A Secret Labyrinth
Sony Classical Vivarte SK 60 760

Massaino, White, Orto, Lassus
Lamentations de la Renaissance
Harmonia Mundi France HMC 901 682

Guillaume Du Fay
O Gemma Lux (les treize motets isorythmiques)
Harmonia Mundi France HMC 901 700

Jean Richafort
Requiem
Harmonia Mundi France HMC 901 730

Cipriano de Rore
Missa Praeter rerum seriem
Harmonia Mundi France HMC 901 760

Orlande de Lassus
Le Chansonnier de Pétrarque
Harmonia Mundi France HMC 901 828

Jacobus de Kerle
Requiem & Motets
Harmonia Mundi France HMC 901 866

BIBLIOGRAPHIE

De musica hispanica et aliis. Miscelànea en honor al Prof. Jose Lopez-Calo, Saint-Jacques-de-Compostelle, 1979-1988.

Giaches de Wert (1535-1596) and His Time. Colloque d'Anvers, 26-27 août 1996, Louvain-Peer, 1999.

Johannes Ockeghem. Actes du XL[e] colloque international d'études humanistes, Paris, 1998.

Musique des Pays-Bas anciens. Musique espagnole ancienne (1450-1650), Acta Colloquii Bruxellensis, 28-29 octobre 1985, Louvain, 1988.

ATLAS (Allan W.), *Renaissance Music,* New York, 1998.

BOETTICHER (Wolfgang), *Orlando di Lasso und seine Zeit,* Cassel, 1958.

CARTELLIERI (Otto), *The Court of Burgundy,* Londres, 1972.

CHECA (Fernando), *Felipe II. Mecenas de las Artes,* Madrid, 1992.

GÛLKE (Peter), *Guillaume Du Fay.* Musik des 15. Jahrhunderts, Cassel, 2003.

HERNÀNDEZ (Luis), *Mùsica y Culto en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837),* El Escorial, 1993.

HILSCHER (Elisabeth), *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik,* Graz, 2000.

LESURE (François), *Dictionnaire musical des villes de province,* Paris, 1999.

MAES (Francis), ed., *The Empire Resounds. Music in the days of Charles V,* Louvain, 1999.

MILLER (C. A), « Jerome Cardan on Gombert, Phinot and Carpentras », in *Musical Quartely,* LVIII, 1972.
OUVRARD (Jean-Pierre), *Josquin Desprez et ses contemporains,* Actes Sud, Arles, 1986.
PERKINS (Leeman L.), *Music in the age of Renaissance,* W. W. Norton, New York, 1972.
SCHMIDT-GÖRG (J.), *Nicolas Gombert, Kapellmeister Karl V: Leben und Werk,* Bonn, 1979 (1ère édition 1938).
WEGMAN (Rob C.), *Born for the muses. The life and masses of Jacob Obrecht,* Oxford, 1994.
WANGERMÉE (Wolfgang), *La Musique flamande dans la société des XVe et XVIe siècles,* Arcade Musicale, Bruxelles, 1965.

INDEX

LE DISQUE

Le disque inclus dans cet ouvrage contient quatre compositions de la Renaissance interprétées par l'Ensemble Huelgas, *Tous les regretz* et *Je prens congie* de Nicolas Gombert, un *Sanctus* de Gilles Binchois et *Amour partez* de Thomas Crecquillon, ces deux dernières pièces étant inédites.

1. Nicolas Gombert (ca. 1500-ca. 1560), *Tous les regretz*. 3'33". Chanson à six voix. Source : *Le cincquiesme livre des chansons*, Tielman Susato, Anvers, 1544. Enregistrée en 1992. Extrait du disque Sony Vivarte SK 48 249.
2. Nicolas Gombert, *Je prens congie*. 5'42". Chanson à huit voix. Source : British Library, Londres, Manuscrit Royal Appendix 49-54. Enregistrée en 1992. Extrait du disque Sony Vivarte SK 48 249.
3. Gilles Binchois (1400-1460), *Sanctus*. 3'12". Source : Biblioteca del Seminario Maggiore, Aoste, manuscrit numéro MS A.I.D19. Enregistré en 2001.
4. Thomas Crecquillon (ca. 1490-1555), *Amour partez*. 4'57". Chanson à quatre voix. Texte de Jean Colin. Source : *Le Huitiesme livre des chansons*, Tielman Susato, Anvers, 1545. Enregistrée en 2001.

TABLE DES MATIÈRES

Cet ouvrage, composé en Tribute (Frank Heine, Emigre, d'après les caractères de François Guyot
créés pour Christophe Plantin), a été achevé d'imprimer sur les presses de
l'imprimerie France-Quercy, à Cahors (France), le 29 octobre 2004,
pour le compte des éditions Kargo & l'Éclat.

www.editionskargo.com

Les Flandres, entre la fin du XIVe siècle et le début du XVIIe siècle, dominent l'Europe musicale : en raison de leur excellence, les meilleurs compositeurs et chanteurs de ce territoire alors espagnol sont courtisés par les plus grandes chapelles, royales ou privées, et exportent aux quatre coins du continent ce qui deviendra le parangon de la musique de la Renaissance : la polyphonie franco-flamande (dont les plus illustres représentants se nomment Johannes Ockeghem, Josquin Desprez, Roland de Lassus, Cipriano de Rore, Philippe de Monte, Clemens Non Papa…). Paul Van Nevel, fondateur de l'Ensemble Huelgas, propose ici une introduction à l'histoire de cette polyphonie en retraçant la vie trépidante et l'œuvre de l'un des meilleurs compositeurs de l'époque, Nicolas Gombert (1500-1560), loué par Roland de Lassus ou Claudio Monteverdi, maître de chapelle de l'empereur Charles Quint pendant la majeure partie de sa vie, qu'il achèvera à Tournai. Outre sept compositions profanes et sacrées de Gombert faisant l'objet d'une analyse musicologique – dont deux chansons, retranscrites en intégralité en notation moderne et présentes sur le disque –, *Nicolas Gombert et l'aventure de la polyphonie franco-flamande* offre un panorama musicologique des styles et des genres musicaux de la Renaissance, un aperçu de la vie des musiciens (quotidiennement dévouée à la musique et à son exécution), de leur voyages parfois très longs, de leurs excès… Une parfaite exploration des sonorités et de l'esprit musical de la Renaissance.

Disque inclus

Œuvres de Nicolas Gombert, Gilles Binchois
et Thomas Crecquillon, dont deux inédits
de l'Ensemble Huelgas

ISBN 2-84162-087-5. EAN 9782841620876. 23 €.
Diff. Harmonia Mundi